

Edward W. Said

Sullo stile tardo



Theodor W. Adorno
Ludwig van Beethoven
Benjamin Britten
Euripide
Jean Cocteau
Glen Gould
Konstantinos Kavafis
Thomas Mann
Wolfgang Amadeus Mozart
Arnold Schoenberg
Richard Strauss
Giuseppe Tomasi di Lampedusa
Lucretius Viracosta
Richard Wagner

Il Mulino

Mi concentrerò su alcuni grandi artisti e sul modo in cui, alla fine della vita, la loro opera e il loro pensiero abbiano acquisito un nuovo linguaggio che vorrei definire stile tardo. Edward Said descriveva così il progetto al quale aveva dedicato oltre vent'anni di studio, diversi cicli di conferenze e lezioni universitarie, e che lo impegnava ancora al momento della morte. Adorno, Beethoven, Richard Strauss, Benjamin Britten, Tomasi di Lampedusa, Luchino Visconti, Glenn Gould, Jean Genet, come pure Mozart, Euripide, Kavafis, Thomas Mann. Nelle loro ultime prove - a differenza di quanto accade, per esempio, con Rembrandt, Matisse, Sofocle, Shakespeare, Verdi - non si avverte una pacifica risoluzione delle contraddizioni, una serena compiutezza, bensì "intransigenza", "difficoltà", "disgregazione", a tratti una "feroce militanza contro il proprio tempo", un anacronismo perseguito con ostinazione. È proprio questa "tardività inconciliata" ad attrarre maggiormente l'interesse di Said, che la esplora in quanto cifra stilistica più che per le implicazioni biografiche e autobiografiche, alle quali pure non era e non poteva essere insensibile, non da ultimo per la consapevolezza della propria malattia e dunque della mancanza di tempo. Lo scandaglio critico insiste sul linguaggio con cui il tema viene declinato nelle opere originali e, in alcuni casi privilegiati, nelle riletture e riscritture successive, talvolta realizzate con mezzi differenti.

Editing e conversione a cura di Natjus

Ladri di Biblioteche



Edward W. Said

Sullo stile tardo

Traduzione di Ada Arduini

www.saggiatore.it

© The Estate of Edward W. Said, 2006
per la prefazione © Mariam C. Said, 2006
per l'introduzione © Michael Wood, 2006

© il Saggiatore s.p.a., Milano 2009
Titolo originale: *On Late Style*

Sommario

Prefazione

Introduzione

1. Tempestività e tardività
2. Ritorno al diciottesimo secolo
3. Ai confini di *Così fan tutte*
4. Su Jean Genet
5. Un ordine antico e perdurante
6. Il virtuoso come intellettuale
7. Barlumi di stile tardo

Note

Indice analitico

Sullo stile tardo

Prefazione

Edward stava scrivendo questo libro quando se ne è andato, la mattina di giovedì 25 settembre 2003.

Alla fine di agosto eravamo stati in Europa: prima a Siviglia, dove Edward aveva partecipato al workshop della West Eastern Divan Orchestra, e poi a trovare alcuni amici in Portogallo, dove si era ammalato. Qualche giorno più tardi tornammo a New York e dopo tre settimane di febbre alta cominciò a ristabilirsi. Il venerdì mattina si sentì abbastanza bene da riprendere a lavorare, anche se tre giorni dopo la malattia lo sopraffecce definitivamente. Quella mattina, mentre facevamo colazione, mi disse: «Oggi scriverò i ringraziamenti e la prefazione di *Umanesimo e critica democratica* (l'ultimo libro che riuscì a terminare, e che stava per uscire). L'introduzione a *La pace possibile* la finirò entro domenica. E la settimana prossima mi dedicherò a *On Late Style*, che terminerò a dicembre». Non sarebbe andata così. Però per questo libro Edward ci ha lasciato una quantità straordinaria di materiale che ci ha permesso di finirlo e produrre una versione postuma di ciò che lui aveva in mente.

Da quello che ricordo, quest'idea — le «opere tarde» di scrittori, musicisti e altri artisti, lo «stile tardo», «Adorno e la tardività» eccetera - iniziò ad affiorare nelle conversazioni di Edward più o meno alla fine degli anni ottanta. Aveva iniziato a interessarsi di questo fenomeno e si documentava con passione. Ne discuteva con molti amici e colleghi e cominciò a includere esempi di opere tarde in molti suoi articoli di musica e letteratura. Scrisse saggi specifici sulle opere tarde di alcuni scrittori e compositori.

Tenne perfino una serie di conferenze sullo «stile tardo», prima alla Columbia e poi altrove, e nei primi anni novanta dedicò un corso all'argomento. Alla fine decise di farne un libro e firmò un contratto.

La pubblicazione di questo volume non sarebbe stata possibile senza l'aiuto di parecchie persone e amici devoti. Io e la mia famiglia siamo davvero debitori nei loro confronti, per il contributo che hanno dato a questa impresa.

Innanzitutto vogliamo ringraziare Sandra Fahy, assistente di Edward, il cui aiuto e la cui dedizione sono stati fondamentali per raccogliere il materiale confluito qui. Siamo anche grati ad Andrew Rubin, studente ed ex assistente di Edward, che ha preso appunti dettagliati, si è dimostrato pieno di risorse e ci ha indirizzato a preziose fonti di informazione. A Stathis Gourgouris - che ha avuto con Edward lunghe discussioni sullo stile tardo - per il tempo che ci ha dedicato e per la disponibilità a condividere le sue idee. A Shelley Ranger, editor di Edward, la cui pazienza e perseveranza ci resteranno nel cuore, a Sarah Chalfant e Jin Auh della Wylie Agency, e ad Akeel Bilgrami, amico e collega di Edward, che ha insegnato con lui in diversi seminari e ha riletto il manoscritto - a tutti vanno i nostri più sentiti ringraziamenti. Vorrei anche ringraziare i molti amici ed ex studenti che abbiamo contattato e che ci hanno offerto tempo e informazioni utili. Infine, questo libro non avrebbe visto la luce senza due cari amici ai quali io e la mia famiglia siamo davvero molto grati per il loro amore, la loro generosità e la loro perizia. La persona che con la sua saggezza, i suoi consigli e la sua meticolosa lettura del materiale ci ha dato il via libera per procedere alla pubblicazione è il «più raffinato critico letterario americano», come Edward lo definiva sempre: il suo amico Richard Poirier. Richard ha riveduto il manoscritto dall'inizio alla fine. L'altra persona che ha faticato sull'editing, armata di devozione e pettine a denti stretti, è il nostro carissimo amico Michael Wood. Non solo ha editato i saggi e ordinato il materiale facendo un lavoro superbo, ma ha anche riunito il tutto senza lasciare che la voce di Edward andasse perduta.

Mariam C. Said
New York, aprile 2005

Introduzione

«La morte non ci ha chiesto di tenerle una giornata libera»,¹ scrive Samuel Beckett con tetra e complessa ironia, suggerendo che la morte non prende appuntamenti e che possiamo morire anche quando siamo molto impegnati. Ma la morte a volte ci aspetta, e può accadere che diventiamo profondamente consapevoli di questa attesa. In momenti del genere la qualità del tempo si altera, come quando cambia la luce, perché il presente è completamente messo in ombra da altre stagioni: il passato rivissuto o svanito, il futuro incommensurabile, il tempo oltre il tempo, inimmaginabile. In questi momenti raggiungiamo le condizioni necessarie per lo speciale senso di tardività che costituisce l'argomento di questo libro.

Vale la pena soffermarsi sui significati delicatamente ambigui della parola *tardo*, che si può applicare agli impegni mancati e ai cicli della natura, fino alla vita che svanisce. Più spesso, forse, *tardo* significa «troppo tardi», successivo rispetto al dovuto, non puntuale. Ma le sere tarde, i boccioli e gli autunni tardivi sono perfettamente puntuali — non hanno un altro orologio o calendario a cui attenersi. I morti sono certamente oltre il tempo, ma quali complessi struggimenti temporali implica il nostro definirli «tardi»?² La tardività non qualifica un'unica relazione con il tempo, ma se lo tira sempre dietro. E' un modo per ricordarlo, che sia stato mancato, rispettato o svanito.

«Conversione del tempo in spazio» ha scritto Edward Said in una delle sue annotazioni per un celebre corso tenuto alla Columbia, «Opere tarde/Stile tardo». «L'aprirsi di una sequenza cronologica in un paesaggio per essere in grado di *vedere*, *sperimentare*, *afferrare* e *lavorare* al meglio con il tempo [...] Adorno: il paesaggio in sfacelo come obiettivo» (il corsivo è di Said). L'annotazione continua citando parecchi brani di Proust

e tre poesie di Hopkins. Tutti i brani di Proust provengono dal finale di *Alla ricerca del tempo perduto*, in cui il narratore è insieme incantato dalla sua nuova prospettiva sulla recuperabilità del passato e angosciato dalla brevità degli anni o dei mesi che probabilmente gli restano. Concepisce una persona come un incrocio, il tempo come un corpo, «i personaggi come durata», afferma Said nella sua nota. Con Hopkins, Said pensa ai paesaggi oscuri che il poeta ama tanto, al «mondo invernale» che «affida, con qualche sospiro, la spiegazione»³ e soprattutto, forse, a un'immagine terrificante di sonno e di morte come unica fuga possibile dai burroni scoscesi e dalle tempeste della mente.

Oh la mente, la mente ha montagne; rupi precipitose,
paurose, impervie, mai da uomo esplorate. Le tenga a vile
sol chi mai vi stette sospeso. Né lungamente la nostra poca
resistenza regge a quella scoscesa profondità. Qui!

Striscia, o misero, sotto un conforto che assiste in un
vortice;

ogni vita la morte finisce e ogni giorno nel sonno muore.⁴

Questi sono esempi (cito dalla descrizione del corso «Opere tarde/Stile tardo») di «artisti [...] il cui lavoro esprime la tardività attraverso le peculiarità dello stile» e chiaramente queste «peculiarità» vanno ben oltre la trasformazione del tempo in spazio. Il «paesaggio in sfacelo» di Adorno è solo uno dei modi in cui le opere tarde affrontano il tempo e riescono a rappresentare la morte «per mezzo di una rifrazione, come allegoria». Questa angolatura di rifrazione è importante anche per Said. Lo «stile tardo» - Spätstil, per usare le parole di Adorno - non può essere il risultato della vecchiaia o della morte, perché lo stile non è una creatura mortale e le opere d'arte non hanno una vita organica da perdere. Ma la morte incipiente di un artista entra comunque nella sua opera, e in molti modi diversi; le forme privilegiate, scrisse Said, sono «l'anacronismo e l'anomalia». Aveva un canone di artisti di questo tipo, tra cui quelli appena citati, e quasi tutti compaiono a vario titolo in questo libro: lo stesso Adorno, Thomas Mann, Richard Strauss, Jean Genet, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Konstantinos Kavafis. Altri compaiono in

articoli che Said pubblicò verso la fine della sua vita: Euripide, Britten, perfino - almeno per quanto riguarda un'opera teatrale - Mozart, nel quale un'improvvisa tardività, distinta dalla maturità, produce, come leggiamo nel libro, «una speciale espressività ironica che va ben oltre le parole e la situazione».

Said sosteneva che questo genere di tardività fosse molto diversa dalla serenità soprannaturale degli ultimi testi di Sofocle e Shakespeare. *Edipo a Colono*, *La tempesta* e *Racconto d'inverno* sono opere abbastanza tarde, a loro modo, ma hanno risolto il conflitto con il tempo. «Ciascuno di noi» scrive Said nel primo capitolo «può facilmente dimostrare come le opere tarde coronino una vita di impegno artistico. Rembrandt e Matisse, Bach e Wagner. E se questa tardività artistica non fosse fatta di armonia e risoluzione, ma di intransigenza, difficoltà e contraddizioni irrisolte?» E che dire di un artista come Glenn Gould, che creò una propria forma di tardività isolandosi dal mondo dell'esecuzione dal vivo e diventando con intransigenza postumo, per così dire, mentre era ancora intensamente attivo?

Said deve moltissimo ad Adorno, e lo riconosce continuamente. Era «l'unico vero continuatore di Adorno», disse in una delle ultime interviste (la stessa, concessa alla rivista *Ha'aretz* di Tel Aviv, in cui affermò di essere «l'ultimo intellettuale ebreo»).⁵ Scherzava, ma sull'idea che Adorno avesse dei continuatori (o sul fatto che lui stesso lo seguisse così da vicino), non sull'importanza dell'esempio. Eppure, tra Said e il maestro della malinconia esistevano differenze cruciali. Said non riteneva che la propria idea di tardività fosse l'unica importante e pensava che Adorno avesse trascurato «la dimensione tragica» di tutta la questione.⁶ Pensava anche che la «società totalmente amministrata» di Adorno, pur essendo sempre una minaccia, non fosse una realtà presente ovunque. «Il piacere e la privacy esistono ancora» scrisse in *Musical Elaborations* e in una frase memorabile, pensando a Brahms, evocò «la musica della sua musica» - la musica intima che non svanisce una volta considerati gli aspetti politici ed economici di qualunque forma d'arte terrena.⁷

Per Said la tardività è «una specie di esilio», come afferma in questo libro, ma anche gli esiliati vivono da qualche parte e «lo stile tardo è *dentro* il presente, ma ne è *separato* in un modo

strano». «Per Adorno» commenta Said «la tardività è sopravvivere al di là di ciò che è accettabile e normale; inoltre, la tardività implica l'idea che non si possa davvero oltrepassarla.» Questo è esattamente ciò che ci trattiene all'interno del tempo anche quando sembriamo esserne fuori, e la tardività ha i suoi aspetti divertenti, oltre che tragici. Per esempio, lo stile tardo di Richard Strauss, che possiamo vedere e ascoltare in *Il cavaliere della rosa* e *Arianna a Nasso*, è certamente «destabilizzante» ma solo perché sostituisce risolutamente un altro tempo al brutale presente. «In realtà, è un mondo preistorico nella sua libertà dalle pressioni e dalle preoccupazioni quotidiane, e nella sua capacità apparentemente illimitata di autoindulgenza, divertimento e voluttà: e anche questo è tipico dello stile tardo del ventesimo secolo.»

Fa parte della generosità dell'immaginazione critica di Said il fatto di considerare il «divertimento» come una forma di resistenza. Said è in grado di farlo perché il divertimento, come il piacere e la privacy, non richiede una riconciliazione con uno status quo o un regime dominante, ed è questa visione della libertà a unire tutti gli esempi di tardività presenti in questo libro. Il tono dei singoli casi può essere tragico, comico, ironico, parodistico e molto altro, ma ogni artista tardo, nel senso che Said attribuisce al termine, non è riconciliato. Adorno scrive del rifiuto di Beethoven di «conciliare astrattamente ciò che è inconciliabile»⁸ e questa è l'idea che continuiamo a sentire nelle osservazioni di Said sulla musica e sul mondo. «Ciò che apprezzo in Adorno è questa nozione di tensione, di messa in rilievo e drammatizzazione che io chiamo inconciliabilità» (ESR 437). Said definisce inconciliabilità ciò che gli altri chiamano *road maps*, ma a differenza di Adorno non dispera e non accetta stasi culturali o politiche. E vero che i sogni di riconciliazione, in musica o nel Medio Oriente, sono spesso un mezzo per evitare di riflettere sulle difficoltà e le differenze. Ma ciò non significa che questo pensiero non sia possibile, e in ogni caso la riconciliazione potrebbe non essere esattamente ciò di cui abbiamo bisogno. Said affermò ripetutamente, come ci ricorda Stathis Gourgouris in un recente saggio, che «ogni critica è postulata e formulata a partire dal presupposto di avere un futuro». «Lo stile tardo»

continua Gourgouris «è proprio la forma che sfida le debolezze del presente, oltre che i palliativi del passato, per poter indagare questo futuro, per presupporlo e formularlo anche solo per parole e immagini, gesti e rappresentazioni, che ora sembrano sconcertanti, fuori tempo o impossibili.»⁹

Alcuni accenni all'idea dello stile tardo, e una citazione dal saggio di Adorno del 1938 su Beethoven, sono contenuti in *Musical Elaborations*, le conferenze tenute nel 1989 a Irvine per le Wellek Lectures e pubblicate nel 1990; pare che poco dopo Said abbia iniziato a lavorare al corso per la Columbia. Nel 1993, quando tenne a Londra le tre Lord Northcliffe Lectures, che oggi costituiscono il fulcro dei capitoli 1,2 e 5 di questo libro, certe idee ed esempi chiave erano già ben sviluppati. Nel frattempo erano accadute due cose. La madre di Said morì prima della pubblicazione di *Musical Elaborations*. In quel libro, lui racconta che avevano «condiviso molte esperienze musicali» e aggiunge: «Non riesco nemmeno a dire quanto mi dispiaccia che non sia vissuta abbastanza per leggere questo libro, nonostante i suoi difetti, e dirmi che cosa ne pensava» (ME XI). Per chiunque conosca la famiglia, queste parole hanno un significato particolare, perché la signora Said era una donna molto colta e molto determinata. A quanto ricordo, quando veniva a New York - per molto tempo abbiamo vissuto nello stesso palazzo - madre e figlio, che si alzavano entrambi presto, intavolavano spesso discussioni animate prima ancora che gli altri si alzassero. Inoltre, nel settembre del 1991, in seguito a un normale controllo medico, Said aveva scoperto di avere la leucemia. Questi due eventi, come ripeté parecchie volte, lo indussero a scrivere l'autobiografia *Sempre nel posto sbagliato*, iniziata nel 1994 e pubblicata nel 1999. «Non credo di avere mai avuto una paura consapevole della morte» disse «anche se mi sono accorto presto della mancanza di tempo» (ESR 419).

Aveva molte cose da fare: insegnare, viaggiare, tenere conferenze, lavorare all'autobiografia e scrivere tutti i saggi raccolti nei successivi volumi *Nel segno dell'esilio* (1998), *Fine del processo di pace* (2000), *Power, Politics, and Culture* (2001), *Paralleli e paradossi* (2002), *Umanesimo e critica democratica* (2004) e *ha pace possibile* (2004). Poi sembrava fosse sempre al telefono, e a volte pensavo a lui come a una versione dello

scrittore del racconto di Henry James «La vita privata», il quale trascorre così tanto tempo in società che non è possibile riesca a produrre tutti i libri che effettivamente produce. Quindi il fatto che Said abbia accantonato il progetto del libro sullo stile tardo, di cui parlava spesso, non ha proprio bisogno di una spiegazione.

Eppure scopro di non riuscire a credere che volesse davvero finirlo. O piuttosto, voleva finirlo, ma attendeva un tempo che forse non sarebbe mai arrivato. Sarebbe arrivato il tempo giusto per un libro sull'essere fuori tempo, ma quel tempo era sempre «non ancora». Completare il lavoro sarebbe stato come scrivere la fine di una vita, chiudere il lungo capitolo sulla costruzione del sé che si era aperto con *Beginnings*, o, anche prima, con il suo libro su Conrad — e tutto il problema degli inizi, da non confondere con le origini, è che vengono scelti. Continuo a pensare a quando Said evocava le opere tarde di Richard Strauss definendole «radicalmente, magnificamente elaborate», come «musica i cui piaceri e le cui scoperte partono dal presupposto di lasciare andare» (ME 105). Queste parole furono scritte molto prima della diagnosi del settembre 1991, ma comunque l'interesse di Said per lo stile tardo o per qualsiasi altra cosa non è mai stato meramente autobiografico. Il riflettere sulla propria morte non ha fatto che rendere più profondo il suo attaccamento alla questione dello stile tardo; tuttavia, non ne è stato all'origine. Credo però che questi pensieri siano entrati a far parte della vita, lunga e incompleta, del libro. Una cosa è scrivere di lasciare andare, e un'altra è farlo. Si può esplorare la costruzione del sé fino alla fine; la decostruzione del sé è un'altra storia e lo stile tardo le si avvicina molto.

Questo significa quindi che Said non ebbe un suo stile tardo? Sicuramente possedeva le caratteristiche politiche e morali che associava a questo stile, la devozione alla verità delle relazioni inconciliate, e in questo senso il suo lavoro può ben stare in compagnia dei saggi, poesie, romanzi, film e opere teatrali di cui scrive. Ma la tardività non è tutto, non più della maturità, e Said ha trovato la stessa politica e moralità, le stesse passioni, in altri luoghi e persone; anzi, si tratta proprio della politica, della morale e delle sue passioni iniziali. La tardività «chiarisce e dà forma drammatica» (ME 21), come

afferma in un altro contesto, e ci rende difficile continuare a credere nelle nostre illusioni. Possiamo farlo senza pensare alla morte, ed esattamente in questo Said identifica il compito dell'intellettuale: in tale prospettiva il modello di intellettuale è Glenn Gould, che cerca di mettere in discussione e ricostruire la relazione della musica con il mondo sociale del concertismo. Ho la sensazione che nonostante il suo profondo interesse per la tardività e la consapevolezza del poco tempo che gli restava, Said non fosse attratto dall'idea di un sé tardo, che si dissolve. Le sue ultime opere non sono quelle di «una personalità lamentosa», frase che si trova in questo libro per sintetizzare la descrizione di Adorno del Beethoven tardo. Said voleva continuare a costruire il sé, e se suddividiamo una vita in primo periodo, periodo di mezzo e periodo tardo, possiamo dire che si trovava ancora nel secondo quando morì, all'età di sessantasette anni, nel settembre del 2003, dodici anni dopo la prima diagnosi di leucemia. Un po' troppo presto, credo avrebbe detto, per raggiungere un'autentica tardività.

Il libro sullo stile tardo restò dunque incompiuto, ma i materiali sono molto ricchi. Possiamo rimpiangere ciò che avrebbe potuto essere e sforzarci con tristezza di immaginare che cos'avrebbe potuto scrivere Said se avesse scritto di più, ma non abbiamo ragione di non essere grati per quello che ci è rimasto. Qui di seguito ho collezionato diversi insiemi di materiali, ma anche se ho tagliato e riunito, non ho ritenuto necessario scrivere riassunti o passi di collegamento. Le parole sono quelle di Said. Come ho già detto, i testi delle Lord Northcliffe Lectures sono serviti da base per i capitoli 1,2 e 5 di questo libro, con una panoramica tratta da un articolo intitolato «Late style» pubblicato sulla *London Review of Books*. L'articolo comprendeva alcune riflessioni su Kavafis ed escludeva tutti i vecchi appunti sul film di Visconti *Il Gattopardo* e un bel po' di materiale su Adorno. Ora queste parti sono state inserite nei relativi capitoli. Nel primo capitolo ho anche usato l'introduzione a una conferenza tenuta da Said a New York nel dicembre del 2000 davanti a un gruppo di medici (tra cui il suo). I capitoli 3,4 e 6, rispettivamente su Mozart, Genet e Gould, dovevano diventare saggi indipendenti. Nel capitolo 7 ho messo insieme quattro scritti diversi: alcune osservazioni prese da una recensione di un libro di Maynard

Solomon su Beethoven; un saggio sugli allestimenti di Euripide; il materiale su Kavafis dell'articolo della *London Review*, e un saggio su *Death in Venice* di Britten.

Questa sequenza ci riconduce ad Adorno e all'idea dell'opera d'arte catastrofica, e questo mi sembra un punto appropriato in cui fermarsi. Ma fermarsi non significa finire, e dovremmo ricordarcelo non solo perché Said non ha completato questo libro personalmente, ma perché per lui lo stile consisteva anche in ciò che lo stile non può dire. «Sono sempre stato interessato a ciò che resta fuori» disse in un'intervista. «Mi interessa la tensione tra ciò che è rappresentato e ciò che non lo è, tra l'articolato e il silente» (ESR 424). Secondo questo punto di vista, il silenzio stesso è un aspetto dello stile, «non è semplice come il non dire niente» osserva Said in una nota inedita. «Siamo un popolo di messaggi e segnali» dice dei palestinesi, «di allusioni ed espressioni indirette.»¹⁰ Ciò che Said definisce la «reticenza» della musica, il suo «silenzio allusivo» (ME 16), ci offre i piaceri più profondi, e anche un pizzico di speranza nella disperazione politica e non, un senso di «questo precario esilio» in cui «tuttavia si può davvero comprendere la difficoltà di ciò che non può essere compreso e andare avanti, facendo ancora un altro tentativo».¹¹

Michael Wood
Princeton, New Jersey
Aprile 2005

1. Tempestività e tardività

La relazione tra condizione corporea e stile estetico sembra a prima vista un argomento così irrilevante e forse anche frivolo, se paragonato all'importanza di vita, mortalità, scienza medica e salute, da essere rapidamente accantonato. Tuttavia, il mio punto di vista è il seguente: tutti noi, in quanto esseri coscienti, siamo costantemente impegnati a riflettere sulla nostra vita e su che cosa farne, perché la costruzione del sé costituisce una delle basi della storia che, secondo Ibn Khaldun e Vico, i grandi fondatori della scienza storica, è essenzialmente il prodotto del lavoro umano.

Quindi la distinzione importante è quella tra l'ambito della natura da un lato e la storia umana secolare dall'altro. Il corpo, la sua salute, la sua cura, costituzione, funzionalità e prosperità, le sue malattie e il suo decesso, appartengono all'ordine della natura; ciò che però noi *comprendiamo* di quella natura — come la vediamo e la viviamo nella nostra coscienza, come creiamo un senso della nostra vita individuale e collettiva, sia soggettivamente sia socialmente, come la dividiamo in periodi - tutto ciò appartiene in generale all'ordine della storia e, quando riflettiamo su di essa, siamo in grado di ricordarla, analizzarla ed esaminarla, cambiandone costantemente la forma nel corso del processo. Esistono svariate correlazioni tra questi due ambiti, tra storia e natura, ma ora vorrei tenerli separati e concentrarmi su uno soltanto, la storia.

Da persona profondamente laica, ho studiato per anni il processo della costruzione del sé attraverso tre grandi problematiche, tre grandi episodi umani comuni a tutte le culture e tradizioni, ed è la terza di queste problematiche che vorrei trattare specificatamente qui. Ma per essere più chiaro, riassumerò rapidamente le altre due. La prima è la nozione di inizio, il momento della nascita e dell'origine, che nel contesto

della storia è tutto ciò che riguarda il modo in cui un dato processo, la sua fondazione, istituzione, vita e progetto, e così via, prendono avvio. Trent'anni fa ho pubblicato un libro intitolato *Beginnings: Intention and Method*, che tratta di come in certe epoche la mente trovi necessario individuare a posteriori un punto d'origine per sé, il modo in cui le cose iniziano nel senso più elementare, con la nascita. In campi come la storia e lo studio della cultura, la memoria e la retrospezione ci conducono verso l'inizio di cose importanti - per esempio, l'inizio dell'industrializzazione, della medicina scientifica, del periodo romantico e così via. A livello individuale, la cronologia della scoperta è importante per lo scienziato quanto per una persona come Immanuel Kant che, leggendo David Hume per la prima volta, come scrive in un passo memorabile, viene bruscamente risvegliato dal sonno dogmatico. Nella letteratura occidentale, la forma del romanzo coincide con l'emergere della borghesia alla fine del diciassettesimo secolo: ecco perché, nei suoi primi cent'anni, il romanzo parla sempre di nascita, a volte di orfani, della scoperta delle radici e della creazione di un nuovo mondo, di carriera e società. *Robinson Crusoe*. *Tom Jones*. *Tristram Shandy*.

Individuare un inizio nel tempo retrospettivo significa fondare un progetto (o un esperimento, o un mandato governativo, o Dickens che inizia a scrivere *Casa desolata*) in quel momento, che è sempre soggetto a revisione. Inizi di questo genere comportano necessariamente un'intenzione che è soddisfatta, totalmente o in parte, oppure in un tempo successivo è considerata completamente fallita. E così la seconda grande problematica riguarda la continuità che si verifica dopo la nascita, il trascorrere a partire da un inizio: nel tempo che va dalla nascita alla giovinezza, all'età riproduttiva, alla maturità. Ogni cultura offre e fa circolare immagini di quella che è stata magnificamente definita la dialettica dell'incarnazione o, nelle parole di François Jacob, «la logica del vivente». Ancora una volta tra gli esempi tratti dalla storia del romanzo (la forma estetica occidentale che ci offre l'immagine più ampia e complessa di noi stessi) troviamo il *Bildungsroman* o romanzo di formazione, il romanzo di ideali e delusioni (*L'educazione sentimentale*, *Illusioni perdute*), il romanzo di immaturità e comunità (come *Middlemarch* di

George Eliot, grande romanzo sulla società inglese del diciannovesimo secolo i cui modelli generazionali, secondo la studiosa inglese Gillian Beer, hanno subito fortemente l'influsso di quelli che lei definisce intrecci darwiniani). Altre forme estetiche, nella musica e nella pittura, seguono modelli simili.

Ma esistono anche eccezioni, deviazioni dal modello di vita umana generalmente presupposto. Pensiamo a *I viaggi di Gulliver*, a *Delitto e castigo* e a *Il processo*, opere che sembrano distaccarsi dalla convenzione sottesa, e sorprendentemente persistente, tra la nozione di età successive dell'uomo (come in Shakespeare) e le riflessioni estetiche di e su di esse. Va detto esplicitamente che nell'arte, e nelle nostre idee sul percorso della vita umana, si presume esista una generale e costante *tempestività*, e con questo intendo che ciò che è appropriato per i primi anni di vita non lo è per le fasi successive, e viceversa. Pensiamo, per esempio, alla severa affermazione biblica che per tutto esiste una stagione e un tempo, che per ogni faccenda sotto il cielo c'è un tempo per nascere e un tempo per morire, e così via: «Mi sono accorto che nulla c'è di meglio per l'uomo che godere delle sue opere, perché questa è la sua sorte. Chi potrà infatti condurlo a vedere ciò che avverrà dopo di lui? [...] Vi è una sorte unica per tutti, per il giusto e l'empio, per il puro e l'impuro».¹

In altre parole, diamo per scontato che essenzialmente la salute di una vita umana abbia molto a che fare con il corrispondere al proprio tempo, e con l'adattarsi dell'una all'altro, e quindi con la sua adeguatezza o tempestività. I comportamenti intempestivi, per esempio, sono materia per la commedia: un vecchio che si innamora di una fanciulla (maggio a dicembre), come in Molière e Chaucer, un filosofo che si comporta come un bambino, una persona sana che finge di essere malata. Ma la commedia è anche una forma che propone il ripristino della tempestività attraverso il *kómos* con cui l'opera generalmente si conclude, e cioè il matrimonio dei giovani amanti.

Arrivo finalmente all'ultima grande problematica, che per ovvie ragioni personali costituisce qui il mio argomento principale - l'ultimo o più tardo periodo della vita, il decadimento del corpo, il sopraggiungere della malattia o di

altri fattori che determinano la possibilità di una fine intempestiva perfino per una persona giovane. Mi concentrerò su alcuni grandi artisti e sul modo in cui, alla fine della vita, la loro opera e il loro pensiero abbiano acquisito un nuovo linguaggio che vorrei definire stile tardo.

Si diventa più saggi con l'età? Ed è vero che grazie all'età, nell'ultima fase della carriera, gli artisti acquisiscono qualità eccezionali di percezione e forma? La nozione riconosciuta di età e saggezza si ritrova in alcune opere tarde che riflettono una particolare maturità, un nuovo spirito di riconciliazione e serenità sovente espresso nella miracolosa trasfigurazione della realtà più banale. In opere teatrali tarde come *La tempesta* o *Racconto d'inverno*, Shakespeare ritorna alle forme del *romance* e della parabola; allo stesso modo, nell'*Edipo a Colono* di Sofocle l'eroe invecchiato è descritto come un uomo che finalmente ha raggiunto una straordinaria santità e un senso di compiutezza. Oppure pensiamo al notissimo caso di Verdi che, negli ultimi anni, scrisse *Otello* e *Falstaff*, opere che non trasudano uno spirito di saggia rassegnazione, ma un'energia rinnovata, quasi giovanile, segno di un'apoteosi di creatività e potenza artistiche.

Ciascuno di noi può facilmente dimostrare come le opere tarde coronino una vita di impegno artistico. Rembrandt e Matisse, Bach e Wagner. E se questa tardività artistica non fosse fatta di armonia e ordine, ma di intransigenza, difficoltà e contraddizioni irrisolte? E se l'età e la malattia non producessero affatto la serenità di «tutto sta nell'esser maturi»? ² E' il caso di Ibsen, le cui ultime opere, soprattutto *Quando noi morti ci destiamo*, fanno a pezzi la carriera e la tecnica dell'artista e riaprono le questioni del significato, del successo e della carriera, che nel suo periodo tardo l'artista dovrebbe avere già superato. Ben lontani dall'aver raggiunto una compiutezza, quindi, gli ultimi drammi di Ibsen ci rimandano l'immagine di uno scrittore arrabbiato e disturbato a cui il mezzo del teatro fornisce l'occasione di suscitare un'ansia ancora maggiore, di compromettere irrevocabilmente la possibilità di una conclusione, e di lasciare il pubblico più perplesso e turbato di prima.

Trovo profondamente interessante questo secondo tipo di tardività come un elemento dello stile. Mi piacerebbe indagare

l'esperienza dello stile tardo che implica una tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività deliberatamente improduttiva, che va *contro*...

Adorno usò l'espressione «stile tardo» in maniera davvero memorabile nel frammento di un saggio del 1937 intitolato «Spätstil Beetho-vens», incluso in una raccolta di saggi musicali del 1964, *Moments musi-caux*, e poi nuovamente in *Beethoven*, volume pubblicato postumo (1993).³ Per Adorno, molto più che per chiunque altro abbia analizzato le opere tarde di Beethoven, le composizioni che appartengono al cosiddetto terzo periodo del musicista (le ultime cinque sonate per pianoforte, la Nona sinfonia, la *Missa Solemnis*, gli ultimi sei quartetti per archi, le diciassette Bagatelle per pianoforte) costituiscono un avvenimento nella storia della cultura moderna: un momento in cui l'artista, pienamente padrone dei suoi mezzi, smette di comunicare con l'ordine sociale prestabilito di cui fa parte e stringe con esso una relazione contraddittoria e alienata. Le sue opere tarde costituiscono una sorta di esilio. In uno dei suoi saggi più straordinari, incluso nella stessa raccolta nella quale pubblicò il testo sullo stile tardo di Beethoven, Adorno affronta la *Missa Solemnis* e la definisce un capolavoro straniato (*verfrem-detes Hauptwerk*) per via della difficoltà, dell'arcaismo e della strana rivalutazione soggettiva della forma della messa (B 195-214).

Ciò che Adorno, nei suoi numerosi scritti (morì nel 1969), disse sul Beethoven tardo è chiaramente una costruzione filosofica che rappresenta un punto di partenza per tutte le sue analisi della musica successiva. Adorno trovava estremamente convincente, come simbolo culturale, la figura del compositore invecchiato, sordo e isolato, al punto da imperniare su di esso il suo contributo al *Doctor Faustus* di Thomas Mann, in cui il giovane Adrian Leverkühn resta molto colpito da una conferenza di Wendell Kretschmar sull'ultimo periodo di Beethoven. L'atmosfera malsana di tutto questo si avverte chiaramente nel passo seguente:

Così l'arte di Beethoven aveva superato se stessa: dalle regioni abitabili e tradizionali si era sollevata, davanti agli occhi sbigottiti degli uomini, nelle sfere della pura personalità - a un io dolorosamente isolato nell'assoluto, escluso anche,

causa la sordità, dal mondo sensibile: sovrano solitario d'un regno spirituale dal quale erano partiti brividi rimasti oscuri persino ai più devoti del suo tempo, e nei cui terrificanti messaggi i contemporanei avevano saputo raccapezzarsi solo per istanti, solo per eccezione.⁴

Questo è quasi Adorno allo stato puro. C'è eroismo, ma anche intransigenza. Nell'essenza del tardo Beethoven nulla si lascia ridurre alla nozione di arte come documento - cioè a una lettura della musica che sottolinei «la penetrazione della realtà» nella forma della storia o la percezione da parte del compositore della propria morte imminente. Perché «in questo senso», se ci si concentra sulle opere soltanto come espressione della personalità di Beethoven, dice Adorno, «l'opera tarda è cacciata ai margini dell'arte e viene avvicinata al documento; effettivamente, anche nelle trattazioni sull'ultimo Beethoven raramente manca il riferimento alla biografia e al destino. È come se di fronte alla gravità della morte umana la teoria dell'arte volesse rinunciare ai suoi diritti e abdicare di fronte alla realtà» (B 175). Lo stile tardo è ciò che accade se l'arte non rinuncia ai suoi diritti in favore della realtà.

La morte imminente c'è, ed è impossibile negarlo. Ma Adorno si concentra sulla legge formale dell'ultima modalità compositiva di Beethoven, cioè sui diritti dell'estetica. Questa legge si rivela un amalgama del tutto particolare di soggettività e convenzione, evidente in espedienti come le «serie di trilli, cadenze e fioriture decorative» (B 177). Nel definire questa soggettività, Adorno dice:

Questa legge formale si manifesta però proprio nel pensiero della morte [...] È imposta soltanto alle creature e non alle opere e quindi da sempre appare spezzata in ogni arte, come allegoria [...] La forza della soggettività nelle opere d'arte tarde è il gesto impetuoso con cui essa abbandona le opere d'arte. Essa le fa saltare non per esprimersi, bensì per far cadere senza espressione l'apparenza dell'arte. Lascia indietro macerie delle opere e comunica se stessa, come in modo cifrato, soltanto attraverso i vuoti dai quali prorompe. Toccata dalla morte, la mano del maestro libera le masse di materia cui prima dava forma; le fessure e crepe ivi presenti, testimonianza

dell'impotenza finita dell'io di fronte all'esistente, sono la sua ultima opera [*der endlichen Ohnmacht des Ichs vorrn Seienden, sind ihr letztes Werk*]. (B 177-178)

Ciò che chiaramente affascina Adorno, nell'opera tarda di Beethoven, è la frammentarietà, l'apparente indifferenza verso la propria continuità. Se facciamo un confronto tra un'opera del periodo di mezzo, come l'*Eroica*, e la Sonata op. 110, non possiamo non restare colpiti dalla logica totalmente coerente e condotta in maniera integrativa della prima, e dal carattere in un certo senso distratto, spesso estremamente trascurato e ripetitivo, della seconda. Il primo tema della trentunesima sonata è strutturato in maniera molto goffa e l'accompagnamento — una figura scolastica, ripetitiva in maniera quasi sgraziata - quando prosegue dopo il trillo è «disinvoltamente primitivo» come afferma correttamente Adorno (B 177). E così accade nelle opere tarde, massicci passaggi polifonici del genere più astruso e difficile si alternano con ciò che Adorno chiama «convenzioni», artifici retorici spesso apparentemente immotivati, come i trilli o le appoggiature, il cui ruolo nell'opera sembra non integrarsi con la struttura. Adorno dice: «La sua opera tarda resta ancora un processo, ma non inteso come sviluppo, bensì come accensione tra estremi che non sopportano più nessun centro e armonia sicuri derivanti dalla spontaneità» (B 178). Così, come afferma Kretschmar nel *Doctor Faustus* di Mann, le opere tarde di Beethoven spesso comunicano l'impressione di non essere finite — tema che l'energico insegnante di Adrian Leverkühn discute a lungo e in maniera originale nella sua disquisizione sui due movimenti della Sonata op. 111.

La tesi di Adorno è che tutto ciò è subordinato a due considerazioni: la prima, che quando Beethoven era un giovane compositore, la sua opera era un insieme vigoroso e organico, mentre ora è più imprevedibile ed eccentrica; e la seconda, che da vecchio sul punto di affrontare la morte, Beethoven si rende conto che la sua opera proclama, come afferma Rose Subotnik, che «nessuna sintesi è concepibile [ma si tratta in effetti] dei resti di una sintesi, le vestigia di un soggetto umano individuale dolorosamente consapevole dell'interezza, e quindi della sopravvivenza, che gli sono per

sempre sfuggiti». ⁵ Le opere tarde di Beethoven quindi comunicano un senso tragico nonostante la loro imprevedibilità. Con quanta chiarezza e intensità Adorno l'abbia scoperto è del tutto evidente alla fine del saggio sullo stile tardo di Beethoven. Notando che in Beethoven, come in Goethe, esiste una pletora di «eccedenza di materia», prosegue osservando che nelle ultime sonate le convenzioni, per esempio, sono ridotte «in schegge» dallo slancio principale delle composizioni, e ricadono «disgregate e abbandonate» (B 178). Per quanto riguarda poi i grandi unisoni (nella Nona sinfonia o nella *Missa*), sono giustapposti a gigantesche polifonie. Adorno aggiunge:

È la soggettività che nell'attimo unisce forzatamente gli estremi, che carica con le sue tensioni la polifonia messa alle strette, la spezza nell'unisono e si dilegua, lasciando dietro di sé il suono messo a nudo; che impiega la formula retorica come monumento di quanto è stato, in cui entra la stessa soggettività pietrificata. Le cesure, però, l'interruzione improvvisa, che più di ogni altra cosa caratterizzano l'ultimo Beethoven, sono quei momenti dell'esplosione; l'opera tace, quando viene abbandonata, e rivolge all'esterno il suo vuoto. (B 178)

Qui Adorno spiega che le opere tarde di Beethoven sembrano abitate dalla personalità dolente del compositore, che poi lascia l'opera, o le frasi che questa contiene, incomplete, bruscamente abbandonate, come nell'apertura del Quartetto in Fa maggiore o di quello in La minore. Il senso di abbandono è particolarmente acuto se paragonato all'entusiasmo e all'inflessibilità delle opere del secondo periodo come la Quinta sinfonia dalla quale, in alcuni momenti come alla fine del quarto movimento, Beethoven sembra incapace di distaccarsi. Per concludere, Adorno afferma che lo stile delle opere tarde è sia oggettivo sia soggettivo:

Oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende. Tale contraddizione non produce la loro sintesi armonica; li separa nel tempo l'uno dall'altra, come forza della dissociazione, forse per conservarli

per l'eternità. Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi. (B 179)

Cruciale, come sempre in Adorno, è il tentativo di spiegare ciò che tiene insieme le opere, conferisce loro unità, le rende qualcosa di più che una semplice raccolta di frammenti. Qui è più paradossale che mai: non è possibile individuare ciò che collega le parti se non invocando «la figura che esse creano insieme» (B 179). Non è nemmeno possibile minimizzare le differenze, e si ha l'impressione che *dare un nome* a quell'unità, o attribuirle una speciale identità, servirebbe solo a ridurne la forza catastrofica. Quindi il potere dello stile tardo di Beethoven è negativo, o meglio è *negatività*: dove ci aspetteremmo serenità e maturità, troviamo invece una sfida ardua, difficile e ostinata - forse perfino inumana. «La maturità delle opere tarde di importanti artisti» dice Adorno «non somiglia alla maturazione dei frutti. Generalmente esse non sono tonde, ma corrugate, addirittura dilaniate; sono solite fare a meno della dolcezza e rifiutano in modo aspro, pungente la mera degustazione» (B 175). Le opere tarde di Beethoven restano non riconciliate, escluse da una sintesi superiore: non rientrano in alcuno schema e non possono essere riconciliate o risolte, poiché la loro frammentarietà irrisolta e priva di sintesi è essenziale, e non ornamentale o simbolo di qualcos'altro. Le ultime composizioni di Beethoven parlano in effetti di una «totalità perduta» e quindi sono catastrofiche.

Qui è necessario tornare alla nozione di tardività. In che senso tardo? Per Adorno, la tardività è sopravvivere al di là di ciò che è accettabile e normale; inoltre, la tardività implica l'idea che non si possa davvero oltrepassarla, che non sia possibile trascenderla o portarsi al di fuori di essa, ma soltanto approfondirla. Non esistono trascendenza o unità. Nel suo libro *Filosofia della musica moderna*, Adorno afferma che Schönberg ha essenzialmente protratto le inconciliabilità, le negazioni e le immobilità del Beethoven tardo. E naturalmente, la tardività contiene in sé l'ultima fase di una vita umana.

Altre due osservazioni. Il motivo per cui lo stile tardo di Beethoven ha tanto affascinato Adorno, in tutti i suoi scritti, è che, paradossalmente, le sue ultime opere, immobili e impermeabili ai temi sociali, sono il fulcro di ciò che c'è di

nuovo nella musica moderna del nostro tempo. Nel *Fidelio*, appartenente alla seconda fase beethoveniana - opera quintessenziale del suo periodo centrale — l'idea di umanità è manifesta in ogni momento, e con questa il pensiero di un mondo migliore. Allo stesso modo, per Hegel, gli opposti inconciliabili potevano essere superati grazie alla dialettica, con una riconciliazione finale degli opposti, una sintesi *totalizzante*. Il Beethoven tardo tiene separato l'inconciliabile e nel farlo «il fenomeno musicale da entità densa di significato [è pietrificato] in qualcosa che semplicemente esiste ed è impenetrabile a se stesso». ⁶ Così il Beethoven tardo si fa portavoce del rifiuto del nuovo ordine borghese da parte della musica e prevede l'arte totalmente autentica e *nuova* di Schönberg, alla cui «musica avanzata non resta altro che persistere nel proprio indurimento, senza concessioni a quell'elemento umano [...] Nelle condizioni attuali essa è tenuta alla negazione determinata» (FMM 25). Inoltre, ben lungi dall'essere semplicemente un fenomeno eccentrico e irrilevante, il Beethoven tardo, straniato e oscuro ma senza rimorsi, diventa il prototipo della forma estetica moderna, e grazie alla sua distanza e al suo rifiuto della società borghese, ma anche di una morte silenziosa, acquista un significato e un valore di ribellione ancora più grandi.

Quindi per Adorno, sotto molti punti di vista, il concetto di tardività, e ciò che ne consegue in queste considerazioni incredibilmente coraggiose e deprimenti sulla posizione dell'artista che invecchia, arriva a rappresentare l'aspetto fondamentale dell'estetica e del suo lavoro di filosofo e teorico del pensiero critico. Nella mia lettura, al centro della quale stanno le sue riflessioni sulla musica, Adorno inocula nel marxismo un vaccino così potente da dissolverne quasi completamente la forza e la capacità di sconvolgere. Non sono solo le nozioni marxiste di progresso e culmine a crollare sotto il suo disprezzo rigoroso e negativo, ma anche tutto ciò che suggerisce movimento. Con la morte e la senescenza ad attenderlo, e i promettenti anni degli inizi alle spalle, Adorno usa il modello del Beethoven tardo per sopportare la fine sotto forma di *tardività*, ma *per sé*, e non come preparazione o per dimenticare qualcos'altro. Tardività significa raggiungere la fine in completa coscienza, pieni di ricordi e anche molto (e

quasi soprannaturalmente) consapevoli del presente. Adorno, come Beethoven, diventa quindi lui stesso un personaggio tardo, un chiosatore intempestivo, scandaloso e perfino catastrofico del presente.

Non c'è bisogno che ricordi come Adorno sia eccezionalmente difficile da leggere, sia nell'originale tedesco sia nelle numerose traduzioni. Fredric Jameson descrive molto bene la pura intelligenza delle sue frasi, la loro incomparabile raffinatezza, il loro movimento interno programmaticamente complesso, il modo in cui, quasi sempre, frustrano il primo, il secondo o il terzo tentativo di parafrasarne il contenuto. Lo stile della sua prosa viola parecchie regole: dà per scontato che l'intesa tra lui e i suoi lettori sia molto ridotta; è lento, poco giornalistico, impossibile da preconfezionare e leggere rapidamente. Perfino un testo autobiografico come *Minima moralia* è un'aggressione alla continuità biografica, narrativa o aneddotica; il sottotitolo - riflessioni dalla vita offesa⁷ - ne esplica esattamente la forma, una cascata di frammenti discontinui, ciascuno in qualche modo «totalità» aggressiva e sospettosa, unità fittizie presiedute da Hegel, la cui sintesi totalizzante implica un disprezzo derisorio per l'individuo. «La concezione di una totalità armonica attraverso tutti i suoi antagonismi costringe [Hegel] a non riconoscere all'individuazione - che egli pure determina come momento attivo del processo - che un posto inferiore nella costruzione del tutto.»⁸

La risposta di Adorno alle false, e nel caso di Hegel insostenibili, totalità, non consiste soltanto nel definirle inautentiche, ma anche nello scrivere, *nell'essere*, un'alternativa attraverso l'esilio e la soggettività, sebbene si tratti di un esilio e una soggettività indirizzati verso problemi filosofici. Inoltre afferma: «Perciò l'analisi sociale può trarre dall'esperienza individuale infinitamente di più di quel che Hegel non concedesse, mentre viceversa le grandi categorie storiche [...] non sono più al sicuro dal sospetto di falsità». Nella formulazione di un pensiero critico individuale non riconciliato c'è la «violenza della protesta» (MM 6). Sì, un pensiero critico di questo genere è davvero tipico di Adorno e spesso è molto oscuro ma, come ha scritto in «Rassegnazione», il suo ultimo saggio, «il pensatore critico non disposto a

compromessi, che non ignora la propria coscienza e non si concede di lasciarsi terrorizzare e spingere all'azione, è in realtà l'unico che non si arrende». Lavorare attraverso i silenzi e le fenditure significa evitare di essere preconfezionati e amministrati, accettare e interpretare la *tardività* della propria posizione. «Ciò che un tempo è stato pensato può essere soppresso, dimenticato, può perfino svanire. Perché il pensiero ha l'impeto del generale. [Qui Adorno intende dire che il pensiero individuale fa parte della cultura generale dell'epoca e che, a causa della sua individualità, genera un proprio impeto ma al tempo stesso devia o si allontana dal generale.] Ciò che un tempo era pensato in maniera irrefutabile, dev'essere pensato altrove, da altri: questa sicurezza accompagna anche il pensiero più solitario e impotente.»

Quindi la *tardività* è una sorta di esilio autoimposto da ciò che è generalmente accettabile, viene dopo di esso e sopravvive oltre. Da qui ha origine la valutazione di Adorno del Beethoven tardo e la sua lezione per il lettore. La catastrofe rappresentata per Adorno dallo stile tardo consiste, nel caso di Beethoven, in una musica episodica, frammentaria, interrotta da assenze e silenzi impossibili da riempire offrendo uno schema generale, e da ignorare e sminuire dicendo «povero Beethoven, era sordo, si stava avvicinando alla morte, si tratta di errori su cui dovremmo sorvolare».

Anni dopo la comparsa del primo saggio su Beethoven, in una specie di violenta reazione al suo libro sulla musica moderna, Adorno pubblicò un saggio intitolato «Das Altern der neuen Musik» — l'invecchiamento della musica moderna - in cui parlava della musica avanzata, erede delle scoperte della seconda scuola di Vienna, ormai giunta a mostrare «i sintomi di una falsa pacificazione» diventando collettivizzata, affermativa, priva di rischi. La musica moderna invece era negativa, «insolita e sconcertante». ⁹ Qui Adorno ricorda il trauma subito dal pubblico alle prime esecuzioni degli *Altenberg-Lieder* di Berg e della *Sagra della primavera* di Stravinskij. Era quella la vera forza della musica moderna, capace di trarre senza paura le conseguenze delle composizioni beethoveniane in stile tardo. Oggi, tuttavia, la cosiddetta musica moderna è semplicemente invecchiata oltre Beethoven. «Cent'anni fa Kierkegaard, in veste di teologo,

diceva che dove prima si apriva un orribile abisso hanno ora costruito un ponte ferroviario, sì che gli sguardi dei viaggiatori vi si addentrano con tutto il comfort: ed è la stessa situazione della musica [moderna invecchiata]» (D 160).

Proprio come il potere negativo del Beethoven tardo deriva dalla sua relazione dissonante con la spinta evolutiva e affermativa della musica del suo secondo periodo, così anche le dissonanze di Webern e Schönberg sono avvolte «da un brivido»; «danno la sensazione di qualcosa di prodigioso, e che l'autore ha introdotto con un tremito d'angoscia» (D 163). Riprodurre accademicamente o istituzionalmente queste dissonanze una generazione dopo, senza rischi o scommesse sia dal punto di vista emotivo sia nella realtà, dice Adorno, significa perdere del tutto la forza dirompente del nuovo. Se si mettono in fila allegramente un mucchio di serie, o se si organizzano festival di musica avanzata, si perde di vista il nucleo, per esempio, della conquista di Webern, che consisteva nel giustapporre «la dodecafonia [...] e la sua antitesi, che è proprio quella forza esplosiva del dettaglio musicale»; oggi la musica moderna più che tarda è diventata vecchia, e rappresenta poco più di «un viaggio altrettanto lieto quanto inutile, in cui non avviene assolutamente nulla nonostante la complicatezza delle figurazioni musicali» (D 164, 166).

Quindi nello stile tardo esiste una tensione interna che ripudia il semplice invecchiamento borghese e insiste sul crescente senso di separazione, esilio e anacronismo che lo stile tardo esprime e, cosa ancora più importante, utilizza per giustificarsi formalmente. Leggendo Adorno, dai saggi aforistici sui segni d'interpunzione e le copertine dei libri, raccolti in *Note per la letteratura*, fino alle grandi opere teoriche come *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*, si ha l'impressione che nello stile cercasse la prova, individuata nel Beethoven tardo, di una tensione prolungata, di una testardaggine intransigente, di tardività e novità insieme, grazie a una «tenaglia inesorabile che trattiene le forze che altrettanto inesorabilmente vorrebbero disperdersi» (D 164). Soprattutto, lo stile tardo rappresentato da Beethoven e Schönberg non può essere replicato a richiesta, o in maniera pigra, o meramente accademica o narrativa. E' paradossale: come possono opere estetiche essenzialmente irripetibili e articolate in maniera

unica, scritte non all'inizio ma alla fine di una carriera, esercitare un flusso su ciò che verrà dopo? E in che modo questo influsso penetra e plasma il lavoro del critico, la cui intera opera valorizza testardamente la propria intransigenza e intempestività?

Filosoficamente Adorno è impensabile senza il maestoso punto di riferimento di *Storia e coscienza di classe* di Lukàcs, ma lo è anche senza il suo rifiuto del trionfalismo e della trascendenza implicita di quell'opera. Se per Lukàcs il rapporto soggetto-oggetto e le sue antinomie, la frammentazione e lo smarrimento, la visione ironica della modernità, erano essenzialmente afferrati, incarnati e consumati in forme narrative come la riscrittura dell'epica da parte del romanzo e della coscienza di classe del proletariato, per Adorno quella particolare scelta era, come affermò in un celebre saggio contro Lukàcs, una sorta di falsa riconciliazione in qualche modo forzata.¹⁰ La modernità era una realtà caduta e non redenta e la musica moderna, come la pratica filosofica di Adorno, si era assunta il compito di farsi promemoria incessantemente dimostrato di quella realtà.

Se questo promemoria consistesse in un semplice *no* o *non funziona*, lo stile tardo e la filosofia sarebbero del tutto privi di interesse e ripetitivi. Ci dev'essere soprattutto un elemento *costruttivo* ad animare la procedura. Quello che Adorno trova così ammirevole in Schönberg è la severità, ma anche l'invenzione di una tecnica musicale alternativa all'armonia tonale e all'inflessione, al colore e al ritmo classici. Adorno descrive il metodo dodecafonico di Schönberg in termini tratti quasi letteralmente dal dramma dell'*'impasse* soggetto-oggetto di Lukàcs, ma ogni volta che si affaccia l'opportunità di una sintesi, Adorno si rifugia in Schönberg per eluderla. Adorno costruisce dunque una sequenza regressiva mozzafiato, una tattica da finale di partita con cui ripercorre a ritroso il proprio cammino lungo la strada segnata da Lukàcs; tutte le soluzioni laboriose escogitate da Lukàcs per tirarsi fuori dalla palude della disperazione moderna vengono con altrettanta puntigliosità smantellate e rese inutili da Adorno, quando ci racconta ciò che Schönberg perseguiva. Ossessive riguardo al rifiuto assoluto della sfera commerciale da parte della musica moderna, le parole di Adorno privano l'arte di fondamento

sociale. Perché nell'opporsi all'ornamento, all'illusione, alla riconciliazione, alla comunicazione, all'umanesimo e al successo, l'arte diventa insostenibile.

Tutto ciò che non ha in essa una funzione - e che di conseguenza trascende la legge della semplice esistenza - le viene sottratto, mentre la sua funzione stessa è proprio di superare la semplice esistenza [...] E poiché essa non può certo essere realtà, l'eliminazione di ogni carattere di apparenza non fa che dare più netto risalto al carattere di apparenza della sua esistenza. Tale processo è inevitabile. (FMM 75)

Ma il Beethoven tardo e Schönberg sono davvero così, e la loro musica è così isolata nella sua antitesi alla società? Oppure le descrizioni di Adorno sono modelli, paradigmi, costrutti che intendono sottolineare certe caratteristiche e quindi conferiscono ai due compositori un certo aspetto, un certo profilo all'interno e in funzione degli scritti dello stesso Adorno? L'operazione di Adorno è teorica - la sua costruzione non deve essere una replica dell'oggetto reale, altrimenti avrebbe ottenuto poco più che una copia preconfezionata e addomesticata. Gli scritti di Adorno vanno collocati nella teoria, uno spazio in cui possa costruire la sua dialettica negativa e demistificante. Che scriva di musica, letteratura, filosofia o società, la sua opera teorica è sempre, a suo modo, estremamente concreta - Adorno scrive cioè dalla prospettiva di una lunga esperienza, piuttosto che da quella di esordi rivoluzionari, e ciò di cui scrive è saturo di cultura. La sua posizione di teorico dello stile tardo e dei finali di partita è quella di una straordinaria *consapevolezza*, all'opposto di Rousseau. Vanno inoltre ipotizzati (anzi, presupposti) ricchezza e privilegio, quello che oggi chiamiamo elitismo e, più di recente, *political incorrectness*. Il mondo di Adorno è il mondo di Weimar, dell'alto modernismo, dei gusti lussuosi, di un dilettantismo ispirato e appena appagato. Non è mai stato più autobiografico che in quel primo frammento dei *Minima moralia* intitolato «Per Marcel Proust»:

Il figlio di genitori benestanti che, non conta se per talento o per debolezza, prende una professione, come si dice,

intellettuale, quella dell'artista o dello studioso, si trova particolarmente a disagio tra coloro che portano il nome stomachevole di colleghi. Non solo gli si invidia la sua indipendenza, si diffida della serietà delle sue intenzioni, e si sospetta in lui un inviato segreto dei poteri costituiti. *Questa diffidenza* è bensì prova di risentimento, *ma sarebbe, per lo più, giustificata*. Ma le resistenze vere e proprie sono altrove. Anche l'attività spirituale è diventata, nel frattempo, «pratica», un'azienda con rigida divisione del lavoro, branche e *numerus clausus*. Chi è materialmente indipendente e la sceglie perché rifugge dall'onta del guadagno non sarà incline a riconoscere questo fatto. E per ciò sarà punito. Non è un *professional*: è considerato, nella gerarchia dei concorrenti, come un dilettante, indipendentemente dalla quantità delle sue conoscenze, e, se vuol fare carriera, deve battere, in ostinazione e chiusura mentale, anche lo specialista più *borné*.

Qui l'elemento dinastico importante è che i suoi genitori erano agiati. Non meno importante è la frase in cui, dopo avere descritto i colleghi come invidiosi e sospettosi del suo rapporto con «i poteri costituiti», Adorno aggiunge che i loro sospetti sono giustificati. Sarebbe a dire che, in una gara tra le lusinghe di un Faubourg St. Honoré intellettuale e quelle dell'equivalente morale di un'associazione proletaria, Adorno prenderebbe le parti del primo, e non della seconda. Da un lato le sue predilezioni elitarie dipendono ovviamente dalla formazione tipica della sua classe sociale. Ma dall'altro ciò che continua ad amare di questo ambiente, anche molto dopo esserne uscito, è il senso di agio e di lusso; ciò, sottintende in *Minima moralia*, gli permette un contatto continuo con grandi opere, grandi maestri e grandi idee, non come oggetti di una disciplina professionale, ma piuttosto come attività che si concede l'assiduo *habitué* di un club. E questo è un altro motivo per cui è impossibile includere Adorno in qualsiasi sistema, anche quello della sensualità delle classi elevate: egli sfida letteralmente la prevedibilità e volge la sua attenzione, disillusa ma raramente cinica, su qualsiasi cosa ricada nel suo campo visivo.

Tuttavia Adorno, come Proust, ha vissuto e lavorato tutta la vita accanto ai grandi istituti fondamentali della società

occidentale, entrando anche a farne parte: famiglie, associazioni intellettuali, attività musicali e concertistiche e tradizioni filosofiche, oltre a un certo numero di istituzioni accademiche. Ma è rimasto sempre in disparte, e non si è mai completamente assimilato. E' stato un musicista che non ha mai avuto una carriera vera e propria, un filosofo il cui principale oggetto di studio è stata la musica. E a differenza di molte sue controparti accademiche o intellettuali, non ha mai finto una neutralità apolitica. Il suo lavoro è una voce di contrappunto che si intreccia a fascismo, società borghese di massa e comunismo, impossibile da spiegare senza di essi, e sempre critico e ironico nei loro confronti.

Credo sia giusto quindi vedere la fissazione di Adorno (intensissima e durata una vita intera) per il terzo periodo di Beethoven come la scelta attentamente perseguita di un modello critico, una costruzione realizzata a vantaggio della sua attualità di filosofo e critico culturale in un esilio forzato dalla stessa società che aveva reso possibile la sua esistenza. Essere tardo significa quindi arrivare in ritardo per molte delle ricompense offerte da una collocazione confortevole all'interno della società, e rifiutarle: una di queste, certo non la meno importante, era essere letto e facilmente compreso da una larga fascia di pubblico. D'altro canto, chi ha letto e ammirato Adorno prova una sorta di riluttante condiscendenza verso la sua antipatia di studioso, come se non fosse soltanto un semplice e serio filosofo accademico, ma un ex collega invecchiato, scorbutico e anche sincero in maniera imbarazzante che, pur essendo uscito dal nostro giro, insiste nel rendere le cose difficili a tutti.

Ho parlato di Adorno in questo modo perché nel suo lavoro, straordinariamente peculiare e inimitabile, confluiscono numerose caratteristiche dei periodi tardi. Prima di tutto, come alcune delle persone che ammirava e conosceva — Horkheimer, Thomas Mann, Steuermann - Adorno era una persona mondana, nel senso francese di *mondain*. Cittadino e urbano, pacato, aveva una capacità incredibile di trovare cose interessanti da dire anche su minuzie come un punto e virgola o un punto esclamativo. Oltre a queste qualità possedeva lo stile tardo - quello di un uomo di cultura europeo, vecchio ma mentalmente agile, per nulla dedito a una serenità ascetica o a

una maturità saggia: che non annaspa alla ricerca di riferimenti, note a piè di pagina o citazioni pedanti, ma sempre dotato della capacità, molto ben coltivata, di parlare, con la stessa sicurezza e competenza di Bach e dei suoi ammiratori, di società e sociologia.

Adorno è davvero una figura tarda perché gran parte delle sue opere esprimono una feroce militanza contro il proprio tempo. Sebbene abbia scritto molto su discipline diverse, ne ha sempre messo in discussione i progressi principali, agendo quasi come un'enorme doccia di acido solforico, capace di inondare tutto quanto. Si è opposto alla nozione di produttività pur essendo lui stesso autore di una quantità esorbitante di materiale, impossibile da comprimere in un sistema o metodo adorniano. In un'era di specializzazione è stato eclettico, e ha scritto praticamente su tutto ciò che era venuto prima di lui. Sul suo terreno - musica, filosofia, tendenze sociali, storia, comunicazione, semiotica - è stato spudoratamente mandarinesco. Non ha offerto alcuna concessione ai lettori, alcun riassunto né chiacchiere, utili cartelli indicatori o comode semplificazioni. E in lui non troviamo mai sollievo o falso ottimismo. Una delle impressioni che si ricavano leggendo Adorno è che sia una specie di macchina furiosa, capace di scomporsi in parti sempre più piccole. Ha la passione del miniaturista per i dettagli spietati: cerca e mette in evidenza fino all'ultimo difetto e lo contempla con una risatina pedante.

E' lo *Zeitgeist* ciò che Adorno detestava davvero e che tutti i suoi scritti cercano con grande forza di denigrare. Per i lettori cresciuti negli anni cinquanta e sessanta, tutto in lui era prebellico e quindi fuori moda, forse perfino imbarazzante, come le sue opinioni sul jazz e su compositori universalmente stimati come Stravinskij e Wagner. Per lui tardività equivale a regressione, da *ora* ad *allora*, quando la gente discuteva di Kierkegaard, Hegel e Kafka con una conoscenza diretta del loro lavoro, non servendosi di riassunti o manuali. Sembrava conoscere sin dall'infanzia le cose che scriveva e non averle imparate all'università o frequentando feste alla moda.

Ciò che trovo particolarmente interessante in Adorno è che si tratta di una figura tipica e speciale del ventesimo secolo, il romantico fuori tempo del tardo diciannovesimo secolo, deluso

o disilluso, che vive quasi estaticamente distaccato dalle nuove e mostruose forme moderne, eppure ne è complice - fascismo, antisemitismo, totalitarismo e burocrazia, o quelle che Adorno definisce la società amministrata e l'industria della coscienza. Era molto laico. Come la monade di Leibniz di cui parlava spesso riferendosi all'opera d'arte, Adorno — e con lui altri suoi più o meno contemporanei come Richard Strauss, Tomasi di Lampedusa e Visconti - è incrollabilmente eurocentrico, per niente alla moda, si oppone a ogni schema di assimilazione, eppure riflette stranamente la difficoltà di una fine senza speranze illusorie o rassegnazioni prefabbricate.

Forse alla fine è il tecnicismo inarrivabile di Adorno a essere così significativo. Le sue analisi del metodo di Schönberg nella *Filosofia della musica moderna* sintetizzano in parole e concetti i meccanismi interiori della visione nuova e formidabilmente complessa di un altro medium, e lo fanno con una consapevolezza prodigiosamente esatta di entrambi i mezzi, parole e note. O meglio, si potrebbe dire che Adorno non lascia mai che i problemi tecnici lo intralcino, non si lascia mai intimidire dalla loro astrusità o dall'evidente padronanza che richiedono. Sa essere più tecnico illustrando la tecnica dalla prospettiva della tardività, leggendo il primitivismo di Stravinskij alla luce della successiva collettivizzazione fascista.

Lo stile tardo è *dentro* il presente, ma ne è stranamente *separato*. Solo certi artisti e pensatori sono abbastanza interessati al proprio mestiere da credere che anch'esso invecchi e debba affrontare la morte con i sensi e la memoria che vengono a mancare. Come disse Adorno di Beethoven, lo stile tardo non ammette le cadenze definitive della morte; invece, la morte appare attraverso una rifrazione, come ironia. Ma con la solennità opulenta, in sfacelo e in un certo senso incoerente di un'opera come la *Missa Solemnis*, o negli stessi saggi di Adorno, l'ironia è la frequenza con cui la tardività, come tema e stile, continua a ricordarci la morte.

2. Ritorno al diciottesimo secolo

Nel capitolo precedente ho iniziato a illustrare il fenomeno dello stile tardo, al quale, in un memorabile frammento sulla terza e ultima fase di Beethoven, Adorno attribuì un significato straordinariamente denso e profondo. Questa idea della coerenza dello *Spätstil*, come lo chiamava Adorno, è presente con grande regolarità all'interno di molti suoi studi su opere tarde come il *Parsifal* di Wagner, le ultime composizioni di Schönberg e così via. Adorno stesso rappresenta un esempio di stile tardo del ventesimo secolo, ed è anche per questo che ho iniziato a studiare un gruppo di artisti suoi contemporanei, tra cui Richard Strauss, le cui ultime opere - *Capriccio*, il concerto per oboe, le sonate per fiati, il secondo concerto per corno, *Metamorphosen* e *Vier letzte Lieder* - mi hanno colpito per la loro forza ancora intatta, ma anche per la loro capacità di astrazione, di concisione e il loro volgersi al passato. Insieme a quelle di Strauss, ho studiato le opere tarde di Jean Genet e del regista italiano Luchino Visconti, in particolare la sua trasposizione cinematografica del 1963 del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, forse il romanzo tardo per eccellenza.

Per le mie indagini sullo stile tardo, la centralità di Strauss è particolarmente importante. Con un certo anticonformismo, Glenn Gould lo definì la più grande personalità musicale del ventesimo secolo, affermazione su cui molti musicisti e critici contemporanei non sarebbero d'accordo. L'opinione ormai canonica che abbiamo di Strauss è che, dopo *Salome* ed *Elektra* - quest'ultima rappresentata nel 1909, lo stesso anno del monodramma espressionista di Schönberg *Erwartung* - il compositore si sia ritirato nel mondo tonale zuccheroso, relativamente repressivo e intellettualmente malleabile del *Cavaliere della rosa* (1911); da quel momento in poi sembra non avere subito grandi evoluzioni, se lo si mette a confronto

non solo con la seconda scuola viennese, ma anche con contemporanei meno rivoluzionari come Hindemith, Stravinskij, Bartók e Britten. E vero che in opere come *Arianna a Nasso* (1916) e *La donna senz'ombra* (1919) si spinse oltre, rispetto al *Cavaliere della rosa*, ma non riuscì mai più ad avvicinarsi alla forza radicale delle prime opere, in cui aveva approfondito il cromatismo di Wagner superando anche il *Tristano*, né tanto meno a ritrovarla. Gould, che si interessava al serialismo viennese, trovava inaccettabile che lo si liquidasse in maniera così compatta e riteneva davvero interessante come la carriera e l'ine-guagliata competenza musicale di Strauss avessero messo in discussione qualsiasi semplice schema cronologico ed evolutivo. Anzi, secondo Gould l'immenso talento di Strauss e la sua capacità prodigiosa di produrre opere straordinarie per ben sette decenni, lo rendevano

non soltanto il più grande musicista contemporaneo, ma anche un personaggio essenziale per quanto riguarda il maggior problema di moralità estetica dei nostri giorni: la tragica confusione cui dà origine ogni tentativo di contenere le insondabili urgenze di un destino artistico individuale entro l'ordinata summa storica della cronologia collettiva. Strauss è molto più di un comodo punto focale del pensiero conservatore: la sua è una di quelle personalità rare ed intense la cui esistenza è una sfida all'intero processo dell'evoluzione storica.¹

Su Strauss, anche Adorno si esprime in maniera eccessiva, ma in senso opposto. Il saggio monografico sul compositore è una delle sue opere più brillanti e sardoniche, in cui lo accusa di narcisismo manipolatore, di avere imitato e inventato (invece di provare vere emozioni), di autopromozione spudorata ed esagerazioni nostalgiche. In Strauss, secondo Adorno, «il carattere genitale freudiano diviene ideale dell'io; è un carattere basato sull'affermazione senza inibizioni del proprio piacere [...] La sua opera ha l'atmosfera dei grand hotel dell'infanzia, dell'unico palazzo accessibile per denaro». ² Accanto al Grand Hotel, aggiunge Adorno, si trova il Gran Bazar. Poi prosegue inarrestabile, e gli epiteti e le battute

brillanti si susseguono. La musica di Strauss «non sopporta di restare così com'è, alla stessa stregua dei grandi imprenditori che temono di declinare non appena il volume d'affari cessa di aumentare» (ID 117). Il suo stile compositivo non conosce transizioni; anzi «sull'infinita linea del tempo si allineano motivi simili a figurine, spesso minimali» (ID 118). Totalmente, spaventosamente scorrevole, Strauss era «una macchina per comporre» (ID 127) e ciò che scrisse era musica «fantasmagorica [...] l'immagine del non essente» (ID 131).

Eppure, nel bel mezzo di questa foresta estremamente sgradevole di epiteti, Adorno riesce ancora a trovare in Strauss qualcosa di valido, anche se di segno *negativo* a causa della qualità fantasmagorica della sua musica. Forse dovrei anche chiarire che, in gran parte dei suoi scritti musicali e grazie al suo fantastico talento per la sintesi ironica, a volte Adorno tende all'incoerenza o almeno alla profonda ambivalenza. Dopo avere criticato Strauss per una lunga serie di difetti, a un tratto si rende conto che la falsità e la scaltrezza del compositore sono state importanti per individuare una «cultura immediatamente prima che essa si liberasse della barbarie e si condannasse per il proprio fallimento». Quindi «bisognerebbe salvare la sua idiosincrasia, il suo odio contro tutto ciò che egli definiva “rigido” [...]. Con un *dégoût* non indegno di Nietzsche egli mette da parte gli insopprimibili fondi di magazzino e quella sfera dello spirito tedesco che piena di sé si appunta al petto come un distintivo l'epiteto “sostanziale”» (ID 130). Adorno prosegue sostenendo di ammirare Strauss per la sua capacità di resistere alle sistematizzazioni e per avere negato la negazione, perché «erige un senso assente sulle rovine di una realtà che ha comunque il controllo sul genio che in essa non riesce più a resistere» (ID 131).

Nella straordinaria capacità di Strauss di far rivivere, sorprendentemente e involontariamente, il mondo perduto dell'infanzia, Adorno recupera il valore dell'uomo: nella sua musica senilità e infanzia riescono «a farla in barba ai controlli». Credo che Adorno voglia dire più o meno che Strauss sfuggì ai rigori e agli orrori del suo tempo: la sua musica era una regressione verso un'età precedente, e un indice di quanto la sua epoca fosse svanita e si fosse sfaldata. Quindi per comprendere Strauss bisogna ascoltare «al di sotto

del frastuono [...] il mormorio», dal momento che «la vita che in essa [la musica] si celebra è la morte». Alla fine, conclude Adorno, «solo nel tramonto, forse, si condensa ciò che sarebbe diverso dal mortale, l'inestinguibile esperienza della disgregazione» (ID 132).

Questa visione cupa e metafisica è molto diversa dall'immagine che Gould ha di Strauss: quella di un uomo che compone allegramente con l'indifferenza del vero artista verso cronologia, *Zeitgeist* e principali progressi compiuti nel campo che lo riguarda. Gould non associa affatto Strauss al periodo hitleriano, in cui il compositore visse e, direbbero alcuni, al quale è sempre stato apparentato con disonore. Adorno fa esattamente il contrario e vede in Strauss un retrogrado e un maestro della tecnica, in cui senilità e infantilismo combinati (sono parole sue) costituiscono una specie di resistenza che si oppone all'ordine corrotto in cui il compositore vive. Soltanto perché si era isolato in un'estetica quasi programmaticamente repressiva, la sua musica poteva, insieme alla sua straordinaria padronanza tecnica, ambire a rappresentare un'alternativa problematica alla barbarie culturale dominante.

Questa non è la sede adatta per una discussione dettagliata sull'intera questione Strauss, come l'ha chiamata Michael Steinberg, riferendosi non solo al rapporto del musicista con il partito nazista e l'establishment artistico tedesco dell'epoca, ma anche al problema della sua musica tarda, che Steinberg definisce ingiustamente consolatoria e «neo-Bieder-meier più che neoclassica». Tuttavia vale la pena ricordare che Steinberg scrisse quel saggio per una raccolta di saggi su Strauss che in origine doveva accompagnare un festival di sei giorni organizzato dal Bard College nell'estate del 1992. Io assistetti a quasi tutti i concerti, circa una decina: una selezione di opere appartenenti a tutte le fasi della carriera di Strauss, ma anche musica di parecchi suoi contemporanei, come Schönberg, Reger, Weill, Pfitzner, Busoni, Krenek, Ritter, Schreker e Hindemith. Sicuramente, in quel contesto variegato, la musica di Strauss mi colpì per la sua meravigliosa forza e per l'approccio sempre interessante a qualunque forma scelta. Nella sua musica più tarda, nulla mi è sembrato facilmente liquidabile perché, come osserva correttamente Gould, Strauss è sempre stato estremamente competente e, tra i compositori

tedeschi tardoromantici, possedeva una qualità unica, cioè una «splendida infallibilità armonica» (ATI 162). Questa qualità non si avvertiva con la stessa intensità in molti degli altri autori presentati al Bard perché, come afferma Gould, «Strauss era, di tutti i compositori della sua generazione, forse quello che più si preoccupava di sfruttare tutte le ricchezze della tonalità tardoromantica *entro* i confini della più rigorosa disciplina formale» (ATI 161).

Come hanno osservato anche altri, le opere tarde di Strauss comunicano un senso di tranquillità e di ritorno al passato, decisamente smentiti dagli eventi sconvolgenti che si verificavano a quei tempi. Pensiamo per esempio a *Capriccio*, la sua ultima opera, che Strauss completò nel 1941 e fu rappresentata per la prima volta nel 1942. C'è qualcosa di davvero sconcertante nel fatto che sia stata allestita in un'epoca e in un luogo in cui, a un tiro di schioppo, si stava pianificando lo sterminio degli ebrei d'Europa. Eppure niente di tutto ciò ne increspa la superficie, e non dovrebbe nemmeno insinuarsi in maniera esplicita nelle sue rappresentazioni. Dovremmo immaginare che in quest'opera esista una crepa sottile come un capello - come per la coppa d'oro di Henry James - a cui la regia potrebbe alludere, per esempio, rivelando che la giacca a coda di rondine di un maggiordomo è un'uniforme da SS, o mostrando il cappotto di un ufficiale nazista gettato con noncuranza su una delle eleganti sedie del soggiorno. In ogni caso *Capriccio*, come *Il cavaliere della rosa*, è ambientata nel Settecento, un dato di fatto per nulla trascurabile, che dovrebbe parlar chiaro.

Più si osserva da vicino l'interesse di Strauss per il diciottesimo secolo, più appare importante l'influsso che quel secolo ebbe su di lui. In origine, per *Arianna* aveva pensato, insieme a Hofmannsthal, una scenografia simile a quella del *Borghese gentiluomo* di Molière; dopo aver scritto buona parte dell'opera, i due decisero di spostare l'ambientazione dal diciassettesimo al diciottesimo secolo, e da Parigi a Vienna. Se a questo si aggiungono il suo interesse per Mozart (la seconda sonata per fiati, la cosiddetta *Symphonie für Bläser* [1945], è dedicata allo spirito del compositore austriaco) e la sua devozione alle forme classiche (nel senso che Charles Rosen attribuisce a questo aggettivo), nella sua opera, dall'inizio alla

fine della carriera, è possibile cogliere una presenza massiccia e ricorrente del Settecento. Anzi, possiamo anche spingerci ad affermare che in realtà lo stile tardo di Strauss ne consacra la presenza non solo in *Capriccio*, ma anche nella prima e seconda Sonatina per fiati, nel Concerto per oboe, nel Duetto-concertino per clarinetto e fagotto e nelle *Metamorphosen*. Questa tendenza costante a scegliere e ritornare a versioni novecentesche di idiomi e forme del Settecento contraddistingue lo stile di Strauss quando lo si osserva in un contesto culturale più ampio, in un'epoca in cui, nella musica, il movimento moderno produceva gli stili più avanzati o realistici, che associamo alla dodecafonia o al serialismo, alla politonalità e, in compositori come Varèse, alla musica concreta.

Eppure Strauss non è il solo a utilizzare il Settecento come scenario per le sue opere. Fino a quando non riconosceremo con quanta relativa frequenza si verifichi questo tipo di appropriazione culturale, faremo l'errore di associare Strauss a *Il fantasma di Versailles* (1991) di John Co-rigliano in un progetto comune ed essenzialmente reazionario. Almeno tre (quattro, se includiamo i *Dialoghi delle Carmelitane*, che non è allo stesso livello delle altre) opere importanti del Novecento sono concretamente legate al diciottesimo secolo: *Peter Grimes* di Britten (1945), *La carriera di un libertino* di Stravinskij (1951), e *L'opera da tre soldi* di Kurt Weill (1928). Con le tre opere di Strauss, costituiscono un insieme culturale unitario che può essere discusso nel suo complesso, facendo le dovute distinzioni rispetto al contributo molto meno fondamentale di Co-rigliano. *Il fantasma di Versailles* utilizza il Settecento a livello politico e se ne serve per disarmare il pubblico coinvolgendolo in uno spettacolo banale e poco affascinante, forse nel tentativo di rendere innocua la nozione stessa di opera, rappresentata come un'opera e basta, eccentrica e irrilevante rispetto alle preoccupazioni dell'America (imperiale) della fine del ventesimo secolo.

Corigliano e William Hoffman, il suo librettista, tentano l'impresa titanica di riscrivere la storia della Rivoluzione francese, in cui il radicale Beaumarchais viene descritto come innamorato di Maria Antonietta, non più il ben noto simbolo di un *ancien régime* atrofizzato, ma l'ingenua per antonomasia.

Inoltre il linguaggio musicale dell'opera è poco impegnativo e irrisolto, e la sua personalità ondeggia tra un neoclassicismo d'imitazione, la commedia musicale e un modernismo postseriale. A tutto questo va sommato un *pastiche* di cattivo gusto a base di tipiche turcherie settecentesche: ne risulta così un'orrenda accozzaglia, incoerente nello stile, volgare nell'aspetto e repellente dal punto di vista ideologico. *Il fantasma di Versailles* è un ritorno contemporaneo a un passato prerivoluzionario, un modo per rassicurare gli americani sul fatto che i sovvertimenti politici possono essere ignorati o rettificati grazie a una specie di sfrenata (anche se esteticamente incoerente) scorribanda nel passato e a un linguaggio musicale e drammaturgico che sembra soltanto ansioso di dimostrare il proprio potere. Al contrario, le opere di Strauss, Stravinskij, Weill e Britten coinvolgono profondamente la musica in questioni di rilevanza contemporanea, e utilizzando una lettura personale del diciottesimo secolo ci offrono nuove prospettive su quel secolo inteso come simbolo culturale. E' in questo contesto che lo stile tardo di Richard Strauss può essere, a mio parere, indagato con maggiore profitto.

Il fantasma di Versailles merita anche di essere messo a confronto con ciò che sta cercando di fare Peter Sellars nelle sue produzioni, in cui ha rivisitato le opere di Mozart e Da Ponte. Una quantità enorme di carta stampata è stata impiegata per criticare Sellars o i suoi allestimenti di *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, ambientati rispettivamente alla Trump Tower, in uno dei *barrios* di New York, e al Despina's Diner. È certamente possibile discutere della mancata riuscita o del successo di ciascuno di questi spettacoli - personalmente ho preferito *Così fan tutte* - ma il punto fondamentale è stato trascurato: a causa dell'idea di verosimiglianza promossa da una dieta troppo stretta di opere italiane del verismo, abbiamo dimenticato che gli allestimenti operistici sono *ipso facto* poetici e metaforici, e non automaticamente reali o naturalistici. Si può dire, per esempio, che le idee di Sellars per rappresentare Mozart siano troppo esplicite, o realizzate in maniera troppo forzata e grossolana, ma non lo si può accusare di essersi preso delle libertà con i classici del diciottesimo secolo. Prendersi delle libertà è

esattamente ciò che le opere fanno, dal punto di vista culturale, e nella sua visione Sellars ha evidenziato lo straordinario sguardo microscopico sulla crudeltà sociale presente in Mozart. Rifiutandosi di nascondere questo suo interesse sotto riverenze e artifici, sfruttati con tanto cinismo da Corigliano e dal suo librettista Hoffman, Sellars ha didatticamente, ma anche argutamente, ricordato al grande e anestetizzato pubblico americano del ventesimo secolo che le opere possono essere trasportate nella modernità e non devono restare confinate in uno pseudo museo creato arbitrariamente per loro da istituzioni come il Metropolitan.

Quando si inizia a rifletterci, la scelta dell'ambientazione per un'opera è un argomento affascinante. Ciò che distingue la maggioranza delle opere settecentesche sopravvissute e ancora allestite - con la salutare eccezione di *L'opera del mendicante* di John Gay - è la preponderanza di soggetti e ambientazioni relativi all'antichità classica; pensiamo subito a Händel e Gluck, ma questo orientamento è confermato anche da parecchi autori minori. Dopo Mozart, che ogni tanto si serve dei classici, questa consuetudine diminuisce, anche se nell'Ottocento viene adottata da compositori come Berlioz e Weber e, più avanti, da Fauré. Con Mozart e Beethoven cominciano a emergere le tematiche e le ambientazioni contemporanee, che alla fine del diciannovesimo e all'inizio del ventesimo secolo si riducono a un ambito generalmente nazionalistico con Wagner, Smetana, Musorgskij, Janacek, Bartók, Strauss e molti altri. Dopo l'istituzione di Bayreuth nel 1876, le regole fondamentali per le produzioni operistiche erano improntate al naturalismo e, come osservò in tono invidioso Verdi mentre preparava *Aida* per il Teatro dell'Opera del Cairo, al militarismo; ciò significa che direttori e registi si imponevano sempre di più, nello stile prepotente e spesso dittatoriale inventato da Wagner per Bayreuth. Ma insieme all'interesse per la mitologia e la storia germaniche, Wagner enfatizzò notevolmente l'esotico, il pittoresco e il macabro, aggiungendo un elemento spettacolare ed esibizionistico che in genere sortisce un effetto di allontanamento nella rappresentazione. In questo senso i veri pionieri, con grande rammarico di Wagner, erano stati compositori precedenti come Meyerbeer e Halévy, perché pur riscuotendo un grande

successo, al tempo stesso le loro opere rimandavano con grande forza all'attualità. Nel suo libro *French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Jane Fulcher ha studiato questa paradossale interazione tra spettacolo straniente e intervento politico nei programmi del teatro dell'Opéra di Parigi a metà dell'Ottocento, e ha sottolineato che «dobbiamo comprendere il contesto sociale» sostenendo anche che «il ruolo svolto dal teatro ha contribuito a determinare l'esperienza e quindi la circolazione di questo repertorio». ⁴

Non è possibile dire lo stesso con altrettanta sicurezza per le composizioni del ventesimo secolo di cui ho già parlato. A un certo livello, naturalmente, opere come *Peter Grimes* e *Capriccio* sono inestricabilmente legate al tempo e al luogo della loro prima rappresentazione, oltre che all'ambiente sociale ed estetico a cui apparteneva il rispettivo compositore. Eppure ciò che realmente cambia in queste opere del Novecento è che, se da un lato sono locali, nella loro diffusione successiva diventano anche straordinariamente internazionali. Tutte le opere di Strauss sono state concepite per essere poi allestite altrove, in Germania e in Europa. *La carriera di un libertino* è, credo, fundamentalmente un'opera internazionale o cosmopolita (scritta da un russo espatriato e da un inglese, è stata rappresentata per la prima volta a Venezia e si può dire che in fondo non abbia mai avuto una patria). E sebbene *Peter Grimes* sia stata messa in scena per la prima volta alla Sadler's Wells Opera di Londra, in origine fu concepita da un inglese espatriato pacifista, socialista e omosessuale che viveva a New York, ed ebbe immediatamente una diffusione mondiale. Per quanto riguarda *L'opera da tre soldi*, la sua storia di cambiamento, trasformazione e trasmutazione fa quasi venire le vertigini, e sebbene sia immersa nell'atmosfera della Berlino degli anni venti, è anche un'opera transnazionale, perché i riferimenti geografici sono piuttosto confusi (un'opera inglese con personaggi inglesi in una ambientazione inequivocabilmente tedesca, sfruttata senza scrupoli sia da Brecht sia da Weill).

Tuttavia queste considerazioni ci aiutano a comprendere le peculiarità del diciottesimo secolo così com'è rappresentato in ciascuna di queste opere. Anche se le ambientazioni sono molto specifiche, vengono mostrate al pubblico in modo tale

da incoraggiarne una metamorfosi universalizzante. E certamente il caso della *Carriera di un libertino* di Stravinskij, che lui stesso definì un *morality play*, concetto ribadito sia dalle sue idee per l'allestimento sia dalla sua scelta delle serie allegoriche di Hogarth come prototipo per la vicenda, ideata da lui e da Auden. Ogni messa in scena della *Carriera* di cui ho sentito parlare o a cui ho assistito era stilizzata, ironica e autoconsapevole, come se volesse rispecchiare la musica neoclassica di Stravinskij con allusioni ironiche al *Don Giovanni* e alle tecniche raffinate di parecchi compositori barocchi. Evitando del tutto le convenzioni dell'opera ottocentesca, Stravinskij accentua la contemporaneità del suo lavoro, richiamando l'attenzione sull'artificio, il manierismo e i capricci di uno stile da lui creato per affrontare il passato. Al tempo stesso, come ha affermato Donald Mitchell parlando del suo stile compositivo, «la parte nuova del mondo [musicale] che Stravinskij ha reso accessibile a un sentimento attivamente creativo non è altro che il passato stesso».⁵ Ciò che emerge in *La carriera di un libertino* è quindi la passatezza del passato — per parafrasare Thomas Stearns Eliot - come tema della composizione musicale contemporanea.

Ma perché il Settecento come cronaca astratta e breve del passato? Qui è necessario riflettere, dal momento che per individuare un motivo comune nella scelta del diciottesimo secolo in *Peter Grimes*, *Il cavaliere della rosa*, *Capriccio* e *La carriera di un libertino*, bisogna cercare e, possibilmente, trovare un'ipotesi generale. Innanzitutto va notato che, in tutti questi casi, oltre all'ambientazione dell'opera e alla sua precisa collocazione temporale, i libretti sono pieni di riferimenti spaziali concreti. In *Capriccio*, per esempio, ci sono parecchi rimandi a Gluck e alla scena teatrale parigina settecentesca in cui agiscono La Roche (direttore del teatro) e Clairon (una star del palcoscenico). In *Peter Grimes* predominano i dettagli sui metodi di pesca della costa del Suffolk, come le abitudini di quella realtà sociale che George Crabbe, nella poesia da cui è tratta l'opera, chiama il Borgo. Lo stesso Crabbe appare nell'opera nella parte di una comparsa muta, un medico a cui uno dei protagonisti chiede di essere testimone delle devastazioni dell'alienato e profondamente disturbato Peter Grimes. La stessa cosa si ritrova nelle altre opere: una manciata

di dettagli d'epoca estremamente accurati la cui presenza nel libretto (soprattutto nelle abbondantissime didascalie sceniche di Hofmannsthal nel suo testo per *Il cavaliere della rosa*), per così dire, rafforza la disciplina settecentesca.

Dico questo per sottolineare l'insistenza di compositori e librettisti nel contrassegnare luoghi e tempi di queste opere con segni inequivocabilmente settecenteschi. A questo si aggiunga l'utilizzo di forme musicali dell'epoca: per esempio, la *suite* di danze in *Capriccio*, la passacaglia in *Peter Grimes*, l'organico concertistico mozartiano in *La carriera di un libertino*, i *Ländler*, i valzer e le arie del *Cavaliere della rosa* e le ballate e i cori dell'*Opera da tre soldi*, tutte reazioni di allontanamento dalla melodia infinita wagneriana, con la sua struttura inafferrabile, vorticante e informe, la sua prevalente impressione di indefinitezza e la sua turbolenza emotiva. Questa presunta opposizione a Wagner è meno evidente nel primo che nell'ultimo Strauss, ma è un indizio importante per la nostra indagine. Britten, Stravinskij, Weill e Strauss, desiderando evitare alcune delle potenti innovazioni introdotte da Wagner, si dissociano non dal suo linguaggio armonico - il loro sarebbe inintelligibile senza il suo - ma piuttosto da un atteggiamento generale verso la storia, prevalente nell'Ottocento ed estrinsecato nelle sue opere, soprattutto *l'Anello* e *Parsifal*. Questa visione considera la storia come incarnazione di una narrativa universale, come quella raccontata con tanta regolarità da Wotan, Brunilde ed Erda nell'*Anello*: la storia come grandioso sistema a cui tutti, e tutte le forme narrative minori, sono soggetti. Mito, memoria collettiva e tribale, destino nazionale: tutto ciò avvalora il potere del sistema storico alimentato dall'*Anello* come fanno, a livello quotidiano, le azioni e le motivazioni dei personaggi.

Questo sistema, ben lungi dall'essere il prodotto della mente febbrile ed eccitata di Wagner, è, come ha affermato Stephen Bann in *The Clothing of Clio*, il risultato del sovrapporsi dei diversi modi di rappresentare la storia nell'arte, nella letteratura e nella filosofia del diciannovesimo secolo. Anche se Bann non parla affatto di musica, il suo saggio può essere interpretato come un commento all'invasione attuata da storia e storicismo nell'opera dell'Ottocento; per esempio, la rappresentazione dei personaggi del mondo antico in *Aida* è

basata su teorie e scoperte egittologiche impensabili una generazione prima, per il Rossini della *Semiramide*. Herbert Lindenberger afferma qualcosa di simile quando parla del *Crepuscolo degli dei* e del *Boris Godunov* come opere del 1870 imbevute rispettivamente dell'ideologia filologica ottocentesca e di storia nazionalistica. Gran parte delle opere del verismo ancora in repertorio - come *Carmen* e *Cavalleria rusticana* - sono storicizzate e devono il loro crudo realismo alle idee ottocentesche sulla storia e a un senso quasi darwiniano dell'ordine sociale.

Ritirarsi nel diciottesimo secolo significa tornare a prima della Rivoluzione francese, l'evento storico più universalizzante e socialmente fondamentale al quale, in Inghilterra e in Francia, scrittori come Scott, Michelet, Macaulay e Quinet hanno fatto risalire la nascita di una storia specifica, nazionale, sociale e sistematica. Non voglio dire che Britten e Stravinskij abbiano composto opere antistoriche, ma il loro utilizzo del Settecento li autorizza a una disciplina e a un'espressione diversa della storia rispetto a quelle a cui sarebbero stati altrimenti costretti ad attenersi. Eppure le ambientazioni prerivoluzionarie utilizzate da Strauss sono molto diverse da quelle usate dai tre altri grandi compositori di cui ho parlato. Britten e Weill hanno in comune una visione prerivoluzionaria della società, alienante e quasi antagonistica; nel caso di Weill si tratta di un sé collettivo e peggiore da stigmatizzare e denunciare, in quello di Britten di qualcosa da temere per la sua capacità di danneggiare l'individuo vulnerabile. Il pathos di Peter Grimes che Britten si impegna a esprimere è quello di un uomo circondato da un popolo che non lo capisce, mentre combatte per elevarsi al di sopra della sua storia e delle circostanze per raggiungere una visione tragica. Quando Peter deve affrontare la sua situazione, in potenti termini operistici - solo con l'orchestra, in un'aria angosciata e meditativa — viene attorniato dal Borgo e non riesce a raggiungere la sua capanna.

Il suicidio di Grimes nell'atto successivo è la logica proiezione di questa scena. Ma Britten immagina il conflitto in termini musicali con tanta profondità che riusciamo facilmente a leggerci non solo il pathos metafisico della sensibilità preromantica (tanto abilmente abbozzata da Crabbe), ma

anche la forma del concertato, tipico del diciottesimo secolo, in cui solista ed ensemble si rapportavano sia individualmente sia contrappuntisticamente tra loro.

Il metodo di Weill è più semplice e meno sottile. Come Gay e Stravinskij, ha scelto dei tipi allegorici - il bandito, il mendicante, l'uomo del banco dei pegni, la prostituta, il poliziotto - tutti facilmente manipolabili da autori che li confinano in gesti prevedibili e sgradevoli, pensati proprio come rifiuti, e perfino confutazioni, delle teorie umanistiche (e storiche) sulla perfettibilità e il progresso umano. *La carriera di un libertino* e *L'opera da tre soldi* sono opere molto diverse, nelle intenzioni e negli effetti: non voglio affatto minimizzare queste differenze. Però vorrei anche sottolineare che utilizzano in modo molto simile personaggi e scene per rivolgersi direttamente al pubblico, per affermare in piena consapevolezza punti di vista teatrali e metateatrali che le opere dell'Ottocento, al cui culmine troviamo Wagner, avevano compiutamente bandito. Mi vengono in mente due esempi. Il primo è il finale del primo atto dell' *Opera da tre soldi*, un terzetto di Polly e i suoi genitori, il cui motivo è, come afferma Peachum, «Povero è il mondo, malvagio l'uomo». ⁶ Il secondo è l'epilogo della *Carriera di un libertino* in cui, secondo le indicazioni di Stravinskij, tutti gli attori si tolgono maschere e parrucche e si mettono a cantare.

Il Settecento straussiano è una materia molto più ricca da studiare e, per tornare alla descrizione di Gould, un'indicazione notevolmente accurata del «destino artistico individuale» (ATI 160), se è possibile parlare di una cosa del genere in maniera tanto categorica e definitiva. Ciò che colpisce immediatamente nel mondo del diciottesimo secolo che Strauss, Hofmannsthal e Clemens Krauss rappresentano, sono la sua immensa ricchezza e i suoi privilegi, la cui esibizione è ciò che struttura effettivamente l'azione drammatica del *Cavaliere della rosa* e di *Arianna*. In realtà, è un mondo preistorico nella sua libertà dalle pressioni e dalle preoccupazioni quotidiane, e nella sua capacità apparentemente illimitata di autoindulgenza, divertimento e voluttà: e anche questo è tipico dello stile tardo del ventesimo secolo. Sebbene Gould non lo dica, possiamo supporre che l'immagine di una carriera musicale indipendente e

completamente autoreferenziale, che l'opera di Strauss sembra indicare, sia confermata dalle vanità di corte che si trovano al centro delle sue opere ambientate nel Settecento, le cui azioni sceniche languide, e forse anche lussuosamente futili, sono guidate dai capricci di un Mecenate, una principessa e una contessa, come se volessero snobbare le norme realistiche che hanno guidato non solo altre opere, ma anche altre carriere. *Luxe, calme, et volupté* - o almeno è questa l'impressione che vorrebbe dare, utilizzando le esagerazioni regali e aristocratiche del diciottesimo secolo per mostrarci la capacità dell'uomo abbiente di fare ciò che più gli piace. Nel suo saggio su Strauss, Adorno su questo punto è implacabile.

Tuttavia uno sguardo più attento rivela qualcosa di meno libero e semplice. Le tre opere non descrivono una scena statica, ma costruita alternando passaggi di un lirismo squisito e perfettamente armonico a lunghi passaggi turbolenti, capricciosi o sardonici. Nel primo atto del *Cavaliere della rosa*, per esempio, abbiamo il duetto estatico tra Octavian e la Marescialla, che dà il via a Ochs e alle sue macchinazioni, e ai frenetici avanti e indietro dal ricevimento. Eppure, dal punto di vista musicale, il primo atto è incentrato sull'aria del tenore italiano, comunemente descritta come una parodia o una caricatura, anche se in realtà offre un'ancora armonica al terzetto canonico finale (nella stessa tonalità, Sol bemolle) che risolve il conflitto tra l'amore della Marescialla per il giovane Octavian, la fedeltà di Octavian alla Marescialla e il suo amore per Sophie.

È come se Strauss avesse usato la musica, o piuttosto la musica di una musica composta nel Settecento, come un'isola armonica cadenzale per descrivere ciò che accade tra musica e arte - questo è particolarmente appropriato per *Arianna* e *Capriccio*, opere dominate da gente ricca o da una sorta di potere stravagante. Dopo *Il cavaliere della rosa*, l'isola artistica (che nell'*Arianna* è un'isola vera e propria e offre l'ambientazione per la seconda parte) diventa sempre più metamusicale, e si ritira visibilmente e consapevolmente dal mondo delle attività umane in un ordine meditativo e compassato che corrisponde a ciò che Strauss, nel suo periodo tardo, era interessato a comunicare. Adorno associa questo ritirarsi alla *mémoire involontaire* proustiana: in realtà è molto

meno casuale e più deliberato. In *Arianna a Nasso*, per esempio, il Compositore esasperato canta il suo peana alla musica dopo l'ennesima intollerabile intrusione nei suoi piani per l'opera *Ariadne* da lui composta, ma di cui l'uomo più ricco di Vienna ha richiesto un'ulteriore modifica. Questo peana può essere paragonato a una delle prime frasi pronunciate da Arianna stessa quando si ritrova sola a Nasso, abbandonata da Teseo: infatti canta «*Es gibt ein Reich*».

In queste due prime opere, il *Cavaliere* e *Arianna*, il poema o la melodia appassionati ma lirici intonati rispettivamente dal tenore italiano e dal Compositore diventano una specie di preparazione, una sorta di drammatico *cantus firmus*, per la scena finale, che ne è una reiterazione concertata - il terzetto finale del *Cavaliere*, il duetto tra Bacco e Arianna nell'*Arianna a Nasso*. Vent'anni dopo *Arianna*, in *Capriccio*, Strauss utilizzò un procedimento simile, ma con una differenza fondamentale. L'opera è ambientata in un palazzo fuori Parigi dove la Contessa e suo fratello intrattengono alcuni corteggiatori rivali, un poeta e un musicista, La Roche (noto direttore di teatro), Clairon (un'attrice) e un duo di cantanti italiano, un soprano e un tenore, che definiscono la provenienza artistica dell'opera con un lungo duetto esattamente centrale. Nelle opere di Strauss l'azione scenica si è ora ritirata verso l'interno, per così dire, tra le mura domestiche: il conflitto drammatico si scatena per stabilire se nelle opere liriche siano più importanti i testi o la musica, e le origini di questo conflitto, risalenti al Settecento italiano, sono continuamente sottolineate in tutta l'opera, *prima le parole e dopo la musica*,⁷ o viceversa, mentre il poeta Olivier e il compositore Flamand discutono infaticabili la questione rivaleggiando per l'amore della Contessa. *Capriccio* è un'opera straordinariamente ricca e complessa e qui non è possibile renderle giustizia, ma due cose la legano - in modo diverso, in fondo siamo nel 1942 - all'utilizzo del diciottesimo secolo da parte di Strauss in *Arianna* e nel *Cavaliere*. Olivier compone un sonetto, che Flamand mette in musica: il lavoro circola nell'opera in varie forme, parlato, cantato, suonato e così via. Nella scena finale la Contessa Madeleine è sola, e per cercare di scegliere tra i due corteggiatori canta quel sonetto, le cui strofe di tono assolutamente settecentesco sono racchiuse in un linguaggio armonico tardo ottocentesco.

Nei momenti finali dell'opera la vediamo mentre tenta di decidere tra parole e musica, tra Olivier e Flamand: «Come posso strappare questo tessuto delicato?» si chiede. «Non faccio forse parte di questa trama?» Dopo queste domande, esce bruscamente dal suo ambiente ed entra nel regno dell'opera della quale è lei stessa un personaggio e, guardandosi allo specchio, lo interroga: «Tu, specchio, che mostri una Madeleine innamorata, ti prego, dammi un consiglio. Saprai aiutarmi a trovare il finale della nostra opera?» (*Kannst du mir helfen, den Schluss zu finden für ihre Oper?*) e aggiunge «Ne esiste uno che non sia banale?» (*Gibt es einen, der nicht trivial ist?*).

Poco prima c'è un momento a cui bisognerebbe fare riferimento per dare un senso al finale. Non solo Olivier e Flamand litigano per stabilire un primato, ma La Roche li sfida a mettere il loro talento al servizio di un'opera. «Facciamo un'opera insieme» dice uno di loro e a questo punto Strauss permette all'intera ambientazione settecentesca di rappresentare se stessa e il vero e proprio farsi della sua opera. Il diciottesimo secolo diviene quindi una metafora del suo lavoro di compositore esperto, che utilizza l'armonia tonale, l'artificio, la tecnica dell'artista. La Roche assume un ruolo dominante nella discussione (poco prima aveva palesemente dormito in palcoscenico) e si alza infuriato per una dichiarazione appassionata dopo che Olivier e Flamand lo avevano sbeffeggiato per la sua produzione più recente, uno spettacolo pomposo e costoso intitolato *La fine di Cartagine*. «Io servo le leggi eterne del teatro» dice nel passaggio più lungo dell'opera, inspiegabilmente ignorato dai critici. «Io custodisco quel bene che abbiamo in sorte, preservò l'arte dei nostri padri.» E' facile cogliere l'essenza di questa affermazione: mentre voi riflettete sul da farsi, io lo faccio; quindi dichiara: «Rispettate la dignità del mio teatro». Poi conclude con la frase che vorrebbe farsi incidere sulla tomba. Tutti sono d'accordo e La Roche viene acclamato universalmente. Tutti, tranne la Contessa, si allontanano con La Roche per scrivere un'opera, come afferma uno dei personaggi, incentrata su di loro e sugli «eventi di quest'oggi». Poi la Contessa si ritrova sola, sebbene Strauss si preoccupi di aggiungere un ultimo dettaglio, la comparsa di Monsieur Taupe, il suggeritore, che ha dormito per tutto il tempo e ora è alla ricerca del cast scomparso. «Che

sia soltanto un sogno?» si domanda. «Sono davvero sveglio?»

Strauss ha gradualmente distillato il Settecento facendone un simbolo duttile e ingegnosamente costruito della sua arte, e lo mette in scena distribuendolo per tutta l'azione, esplicita eppure stranamente allusiva, di *Capriccio*. La Roche è un uomo di mondo e Strauss è un compositore produttivo e mondano che, nonostante la barbarie della Germania nazista, custodisce la fiamma e P«arte dei nostri padri» - cioè la tradizione musicale ereditata da Haydn e Mozart. Sebbene il lungo passaggio cantato da La Roche sia parzialmente ironico e ne smentisca la pomposa sicurezza, Strauss deve avere creduto sul serio che fossero proprio lui e La Roche a tenere viva la fiamma, riuscendo a non cadere in situazioni politiche sconvenienti o, ancora più, a non lasciarsi trascinare lungo una delle numerose deviazioni imboccate dai musicisti che avevano abbandonato l'ovile della musica tonale - come Webern, Berg e Schönberg.

Nell'atmosfera sempre più rarefatta del suo diciottesimo secolo, Strauss può quindi ribadire e sottolineare la sua testarda artificiosità di musicista ostinatamente legato al linguaggio tonale e alle forme tradizionali. Il fatto è che la sua visione del mondo, grazie al privilegiato ambiente settecentesco a cui ricorre ripetutamente, non è soltanto regressiva e reazionaria: è anche un continuo affermare che una società così esteticamente ospitale — a differenza del mondo ostile del Borgo di Grimes o della Londra hogarthiana di Stravinskij - può essere vissuta e tenuta in vita grazie alla straordinaria disciplina che lui, come La Roche, ha praticato senza interruzione. Lungi dall'essere un mondo facilmente accessibile e riproducibile, nell'ultima fase straussiana il Settecento è una specie di intensa seconda natura, un ethos musicale così perfezionato e reattivo all'atonalità che lo circonda da acquisire non solo un prò-filo utopico, ma anche bizzarramente storico. Credo che si possa ascoltare Strauss come un contraltare della *Lulu* di Berg o dei *Soldati* di Zimmermann. Questo particolare effetto, sostenere una linea tradizionale e permetterci di udire le interruzioni del mondo esterno è, credo, l'argomento del finale di *Capriccio*.

Norman Del Mar ha riunito le ultime opere di Strauss nella definizione «estate indiana», e suggerendo così il riemergere di

un'energia creativa pari a quella dei primi decenni. Poi, dopo avere analizzato i *Vier letzte Lieder*, formula le seguenti osservazioni su quei Lieder orchestrali estremamente malinconici ed emozionanti: «La stanchezza dell'epoca d'oro in presenza di una morte prossima e auspicata non è triste, ma qualcosa di ben più profondo. E' prerogativa della grande arte suscitare emozioni senza nome, capaci di straziarci».⁸ Inavvertitamente, credo, Del Mar riecheggia Adorno («nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi»), anche se credo che, a differenza di Adorno, quella di Del Mar sia una risposta diretta alla straordinaria qualità che Strauss mette nella rappresentazione musicale, e forse anche nella teatralizzazione, della figura di un vecchio che aspetta la morte. È chiaro che questo è l'effetto cercato in «Beim Schlafengehen» e «Im Abendrot», e molti ascoltatori probabilmente non riusciranno a fare a meno di sentirsi sopraffatti da un nobile sentimento di tristezza mentre il lungo postludio orchestrale passa gradualmente al *Mi bemolle*. In ogni caso Del Mar non si dilunga sulle «emozioni senza nome, capaci di straziarci». Però lo stile tardo di Strauss ha davvero un effetto destabilizzante e vorrei concludere il capitolo cercando di analizzarlo. Come Adorno, Strauss è una figura ormai in pensione, un compositore essenzialmente romantico di fine Ottocento che vive e scrive dopo che il suo tempo è passato, esacerbando un linguaggio già estraneo alla sua epoca con il pervicace tornare indietro, verso il Settecento. E con la sua capacità di scrivere con mano esperta pagine e pagine solide, perfino eloquenti, in questo stile regressivo, Strauss è davvero imbarazzante: non dà quasi segno di angoscia o disagio, ma quando lo fa (come nella sincerità elegiaca e dolorosa delle *Metamorfosi*), entra in gioco un elemento affermativo, fluido e quasi ornamentale, che Adorno definisce «lo stile [...] trovato di proprio pugno e per volontà individuale [...] volontà stilistica». Con anche maggiore crudeltà Adorno accusa Strauss di possedere, nei suoi momenti più solenni, «l'innocenza quasi conciliante del tono degli oratori ufficiali che parlano con citazioni classiche» (ID 125). Se ripensiamo alle spaventose depredazioni della Germania durante la guerra (forse con il *Doctor Faustus* di Mann a fare da contraltare allo spirito conciliatorio di Strauss), l'imbarazzo non può che aumentare.

Quando Adorno parla in tono caustico della «retrospettività anacronistica» di Strauss, sorvola sul metodo peculiare che la caratterizza, e sul suo straordinario fascino e sulla sua coerenza. Prima di tutto, le ultime opere formano un insieme ben definito all'interno della produzione di Strauss. Parlano di fuga dalla realtà in un tono riflessivo e disimpegnato, e soprattutto sono scritte con una sorta di maestria tecnica distillata e rarefatta davvero eccezionale. Vale la pena concentrarsi sull'estrema difficoltà di ciò che Strauss sta cercando di fare. Le tre grandi opere per fiati sono composte per insiemi strumentali terribilmente complessi che quasi impediscono una scrittura elegante, eppure sono perfette. Le *Metamorphosen* sono scritte in partitura su ventitré righe separati per altrettanti archi solisti; un altro *tour de force* tecnico.

Per quanto riguarda *Capriccio*, è una silloge concentrata di tutta l'arte compositiva tradizionale, portata al massimo livello di perfezione; i personaggi, il tema e la struttura motivica sono quasi perversamente circo-scritti, come a chiarire senza ombra di dubbio che il compositore è interessato soltanto a questioni su scala ridotta come queste, e a nulla di più significativo: il deliberato contrasto con la musica avanzata del suo tempo, che ho già citato, intensifica la vulnerabilità e l'anomalia della sua sonorità. L'intera opera nasce dal sestetto per archi in Fa maggiore con cui si apre e questo *Vorspiel*, mellifluido, elegiaco e altamente idiomatizzato, non è tanto un'affermazione quanto una sommessa miniatura - elegante, raffinata e pervasivamente tonale.

Inoltre, tutte le opere strumentali tarde non solo sono tecnicamente brillanti e richiedono agli esecutori un alto grado di virtuosismo, ma sono anche curiosamente astratte e ornamentali. Strauss sembra molto interessato all'effetto antifonale quando combina due o più voci, e quando non scrive una di quelle melodie leggere e olimpiche che troviamo, per esempio, all'inizio del Duetto-concertino, offre ai solisti una serie di frasi traboccanti, quasi degli arabeschi, rappresentate al meglio dal primo movimento del Concerto per oboe. Le *Metamorphosen* sono un'opera enciclopedica dello stile tardo, una composizione dalla struttura molto ricca la cui portata estremamente ampia costituisce per la fase tarda nel

suo insieme una specie di dizionario delle maniere musicali che la caratterizzano.

Tutto questo produce un ricercato effetto di superficie. Come l'atmosfera esasperata dei *Vier letzte Lieder*, anche la vicenda di *Capriccio* è priva di drammaticità, di contrasto e tensione autentici, non è minacciosa. Siamo ormai giunti al cuore destabilizzante e sconcertante di questa musica: dall'inizio alla fine non accampa pretese emotive e, a differenza del tardo Beethoven con le sue fessure e frammenti, è magnificamente raffinata, tecnicamente perfetta, mondana e a suo agio *in quanto musica* in un universo interamente musicale. Forse l'ultima cosa che si potrebbe dire delle opere tarde di Strauss è che sono spavalde, ma in realtà credo sia proprio questa la definizione giusta. Spavalde e, tranne che per il riconoscibile, anche se ormai contenuto, metodo straussiano (l'impiego dell'accordo di quarta e sesta, l'orchestrazione quasi cameristica, gli elementi fastidiosamente barocchi come pure viennesi ecc.), inclassificabili, impossibili da attribuire all'una o all'altra delle scuole accreditate dell'epoca. Finalmente, perché qui è al lavoro un'estetica minimalista, la musica sembra farsi da parte: rinuncia a pretendere di fare dichiarazioni metafisiche simili a quelle proposte da compositori coevi altrettanto eminenti e si presenta duttile, gradevole e immediata a un orecchio sorpreso, forse anche sconvolto nel sentirla scevra da conflitti. Non c'è molto da scegliere, quando si è invasi da un senso di tardività e incongruità, e la musica del periodo tardo di Strauss indica l'unica opzione per lui possibile.

3. Ai confini di *Così fan tutte*

Così fan tutte è stata la prima opera che ho visto da ragazzino, appena arrivato negli Stati Uniti, all'inizio degli anni cinquanta. La produzione del Metropolitan Opera era firmata da Lynn Fontanne e Alfred Lunt e, se ricordo bene, fu molto lodata come un allestimento brillante e fedelmente tradotto in lingua inglese di un'opera scoppiettante, bella ed elegante che vantava un cast eccellente - John Brownlee nella parte di Don Alfonso, Eleanor Steber e Bianche Thebom in quelle delle due sorelle, Richard Tucker e Frank Guarrero nei panni dei due giovanotti, Patrice Munsel in quelli di Despina - ed era concepita e meticolosamente rappresentata come una commedia di corte settecentesca. Ricordo un sacco di riverenze, fazzoletti di pizzo, parrucche elaborate, quintali di nei finti, tante risatine e in generale un gran divertimento; il tutto in perfetta sintonia con la parte vocale, superba e molto raffinata. L'impressione che mi fece fu così intensa che quasi tutte le rappresentazioni di *Così fan tutte* che mi è capitato di vedere o ascoltare in seguito mi sono sembrate variazioni di quella produzione così profondamente classica. Quella di Salisburgo del 1958, diretta da Karl Böhm con Schwarzkopf, Ludwig, Panerai, Alva e Sciutti, l'ho presa per una rielaborazione della versione del Metropolitan.

Anche se non sono né un musicologo professionista né uno studioso di Mozart, mi è sembrato che molte, se non tutte, le interpretazioni di quest'opera sottolineino le stesse caratteristiche individuate ed esaltate da Lunt e Fontanne - divertimento effervescente, esuberante e cortigiano, apparente futilità dell'intreccio, personaggi complessivamente sciocchi e musica straordinariamente bella, soprattutto i *pezzi d'insieme*. Mi sono sempre imposto di vedere tutte le produzioni di *Così fan tutte*, ma poi mi sono rassegnato ad assistere soltanto a rappresentazioni fermamente radicate in *quello* stile, che non

mi ha mai davvero convinto: non lo trovo appropriato per quest'opera meravigliosa, ma sfuggente e in un certo senso misteriosa. L'unica a staccarsi da questo schema è stata, ovviamente, quella di Peter Sellars, da lui allestita insieme alle altre due collaborazioni Mozart-Da Ponte; tutte e tre sono state rappresentate per la prima volta, tra il 1986 e il 1987, durante l'ormai defunto Pepsico Summer Festival a Purchase, New York. La loro grande virtù stava nel fatto che Sellars era riuscito a liberarsi di tutti i cliché del diciottesimo secolo. Secondo Sellars, visto che Mozart scrisse queste opere durante il crollo dell'*ancien régime*, i registi di oggi dovrebbero ambientarle in un momento analogo della storia contemporanea, con personaggi e scenografie che alludano al crollo dell'impero americano, ai cambiamenti delle classi sociali e a storie personali che portino il marchio di una società in crisi. La versione di Sellars delle *Nozze di Figaro* si svolge quindi nel lusso smaccato della Trump Tower; *Don Giovanni* in una strada male illuminata di Spanish Harlem, dove trafficano spacciatori e drogati, e *Così fan tutte* nel Despina's Diner, luogo di ritrovo di un gruppo di veterani del Vietnam e delle loro ragazze, che si fanno strani scherzi e si lasciano invischiare profondamente in sentimenti e indagini interiori per cui sono impreparati e che sono incapaci di affrontare.

Per quanto ne so, a parte Sellars nessuno ha mai tentato una reinterpretazione revisionista così sistematica dei tre lavori di Da Ponte, che restano in repertorio essenzialmente come classiche opere di corte settecentesche. Anche la produzione del *Don Giovanni* di Patrice Chéreau a Salisburgo - nonostante l'impressionante ferocia e il ritmo inarrestabile e ossessivo - funziona all'interno di qualcosa che viene dato per scontato: il linguaggio teatrale mozartiano, riconoscibile come convenzione strettamente legata al diciottesimo secolo. Ciò che rende così intensi gli allestimenti di Sellars è che mettono lo spettatore direttamente in contatto con quanto di più eccentrico e indefinito vi è nelle opere di Mozart: la loro struttura ossessiva, uno schema che ha poco a che fare con la dimostrazione che il crimine non paga, o che prima di poter stringere una vera unione bisogna sconfiggere la tendenza all'infedeltà innata negli esseri umani. Inoltre i personaggi di Mozart in *Don Giovanni* e *Così fan tutte* possono essere

interpretati non solo come individui con biografie e caratteristiche ben precise, ma come figure guidate da forze esterne che non comprendono e non si sforzano seriamente di capire. Anzi, si tratta di opere molto più incentrate sul potere e la manipolazione di quanto i registi lascino intuire, e in cui l'individualità si riduce a un'identità momentanea nella frenesia impersonale delle cose. Resta poco spazio per la provvidenza o per l'eroismo di personalità carismatiche, a parte quella di Don Giovanni che, sia pure in scala ridotta, si rivela un personaggio provocatorio e raffinato. In confronto alle opere di Beethoven, Verdi o anche Rossini, Mozart descrive un mondo lucre-ziano amorale in cui il potere segue una sua logica non addomesticata da pietà o verosimiglianza. Pare che Wagner disprezzasse la mancanza di serietà di Mozart, ma aveva una visione del mondo molto simile, ed è questa la ragione per cui i personaggi dall' *Anello*, di *Tristano* e *Parsifal* trascorrono tanto tempo a ripercorrere, riraccontare e ricomprendere la spietata catena di azioni in cui si trovano imprigionati e da cui non esiste alcuna via di fuga valida. Che cosa tiene Don Giovanni indissolubilmente ancorato alla propria licenziosità - descritta con tanta fredda e quantitativa precisione da Leporello in «Madamina, il catalogo è questo» -, o Don Alfonso e Despina ai loro schemi e fissazioni? All'interno di queste opere, ben poco ci offre una risposta immediata.

In realtà, credo che Mozart abbia cercato di dare forma a una forza astratta capace di guidare le persone per mezzo di agenti attivi (come in *Così fan tutte*) o pura energia (come in *Don Giovanni*), in molti casi senza il consenso consapevole delle loro menti o volontà. L'intrigo di *Così fan tutte* è il risultato di una scommessa tra Alfonso, Ferrando e Guglielmo, ma non è ispirato né da uno scopo morale né da una passione ideologica. Ferrando è innamorato di Dorabella, Guglielmo di Fiordiligi; Alfonso scommette che le due donne saranno loro infedeli. A quel punto si escogita un sotterfugio: i due uomini fingono di essere chiamati a combattere in guerra, poi tornano travestiti e iniziano a corteggiare le fanciulle. Nei panni di due albanesi (quindi orientali), tentano di sedurre l'uno la fidanzata dell'altro. Con Dorabella, Guglielmo riesce quasi subito; Ferrando ha bisogno di più tempo, ma alla fine anche lui ha successo con Fiordiligi, che delle due sorelle è

chiaramente la più seria. Nel complotto, Alfonso viene aiutato da Despina, una cameriera cinica che facilita la resa delle padrone, anche se non sa nulla della scommessa. Alla fine l'intrigo viene svelato e le donne si infuriano, ma poi tornano dai loro amati, anche se Mozart non specifica esattamente se le coppie si ricompongano come all'inizio.

Come hanno osservato molti commentatori, l'intreccio ha dei precedenti in molte opere teatrali e liriche in cui i protagonisti vengono messi «alla prova» e, come ha giustamente fatto notare Charles Rosen, ricalca le commedie «a tesi» scritte da molti autori tra cui Marivaux: «Egli [Ma-rivaux] dimostra - attraverso gli avvenimenti - idee psicologiche» aggiunge Rosen «e “leggi” accettate da tutti, e le sue opere sono quasi scientifiche per il modo in cui mostrano particolareggiatamente come queste leggi agiscano nella pratica».¹ Poi prosegue parlando di *Così fan tutte* come di un «sistema chiuso», nozione interessante, anche se insufficientemente approfondita, che in effetti si adatta bene all'opera.

Possiamo imparare molto su *Così fan tutte* nel contesto culturale di tardo Settecento pensando alla reazione di Beethoven alle opere di Da Ponte: da sostenitore entusiasta dell'illuminismo, sembra averle considerate sempre con un certo disagio. Però, - per quanto sono stato in grado di appurare -, come molti critici delle opere mozartiane, su *Così fan tutte* stranamente Beethoven non si esprime. Per generazioni di ammiratori di Mozart, Beethoven compreso, quest'opera sembra respingere il significato metafisico, sociale, o culturale che Kierkegaard e altri luminari hanno subito individuato in *Don Giovanni*, *Il flauto magico* e *Figaro*. Qui pare proprio non ci sia molto da dire. Molti ammettono che la musica sia davvero meravigliosa, ma sottintendendo che sia sprecata per quella storia sciocca, per quei personaggi sciocchi e per quell'ambientazione ancora più sciocca. È significativo che Beethoven abbia pensato che *Il flauto magico* fosse l'opera più grande di Mozart (soprattutto perché tedesca) e che Ignaz von Seyfried, Ludwig Rellstab e Franz Wegeler, in separata sede, abbiano citato alcuni suoi giudizi negativi nei confronti di *Don Giovanni* e *Figaro*: troppo superficiali, troppo italiane, troppo scandalose per un compositore serio. Una volta, però,

Beethoven esprime compiacimento per il successo di *Don Giovanni*, anche se pare che non abbia voluto assistere alla rappresentazione delle opere del suo grande e più anziano contemporaneo temendo che danneggiassero l'originalità delle sue stesse composizioni.

Questi i sentimenti contraddittori di un compositore che trovava la produzione di Mozart, nel suo complesso, destabilizzante e addirittura sconcertante. Forse si trattava di competizione, ma c'è anche dell'altro: in Mozart il centro morale è incerto, in *Così fan tutte* manca uno specifico messaggio umanistico come quello così dettagliatamente illustrato nel *Flauto magico*. Ciò che è ancora più significativo nella reazione di Beethoven è che *Fidelio*, la sua unica opera, può essere interpretata come una risposta diretta, e in un certo senso disperata, a *Così fan tutte*. Basta pensare a un esempio piccolo ma rivelatore: la comparsa di Leonore, che all'inizio, travestita da giovanotto venuto per aiutare Rocco in prigione, attira le attenzioni amorose della figlia di costui, Marzelline. Si potrebbe dire che Beethoven abbia copiato proprio un pezzetto dell'intreccio di *Così fan tutte*, in cui gli amanti travestiti tornano a Napoli e si apprestano a corteggiare la donna sbagliata, Ferrando Fiordiligi e Guglielmo Dorabella. Non appena inizia l'intrigo Beethoven lo interrompe, rivelando al pubblico che il giovane Fidelio non è altri che la fedelissima e tenace Leonore, giunta alla prigione di Don Pizarro per affermare la propria fedeltà e il proprio *amour conjugal*, per usare il titolo esatto dell'opera di Bouilly da cui Beethoven trasse parte del materiale.

E non è tutto. L'aria centrale di Leonore, «*Komm Hoffnung*» è piena di echi di «Per pietà, ben mio perdona» di Fiordiligi dal secondo atto di *Così fan tutte*, l'aria che lei canta come un'ultima, triste supplica a se stessa, un incitamento a restare fedele e ad allontanare il disonore che potrebbe travolgerla mentre subisce (forse anche apprezzandole un poco) le pressioni di Ferrando. «Svenerà quest'empia voglia, l'ardir mio, la mia costanza. Perderà la rimembranza che vergogna e orror mi fa.» Per Fiordiligi la memoria è ciò a cui deve aggrapparsi, la garanzia della lealtà verso l'amante: se dimentica, perderà la capacità di riconoscere nel proprio comportamento, timidamente civettuolo, il vergognoso tentennamento che in

realtà contiene. E la memoria è anche ciò che deve cancellare mentre ripensa a ciò che la fa vergognare: i trastulli con il suo amante vero ma assente, Guglielmo. Per questa dichiarazione Mozart le fornisce un nobile accompagnamento di corni, una melodia che richiama, nella tonalità (mi maggiore) e nella strumentazione (corni anche qui), il grande appello alla speranza di Leonore, «*Lass den letzten Stern der Müden nicht erbleichen*» (Lascia che per chi è stanco quest'ultima stella non si spenga). Ma in realtà Leonore dipende daU'amore e dalla speranza; non ne dubita e anche se, come Fiordiligi, ha un segreto, il suo è un segreto onorevole. In Leonore non c'è alcun tentennamento, nessun dubbio o timidezza, e la sua potente aria, con la batteria dei corni che ne proclamano la determinazione e la risolutezza, sembra quasi un rimprovero rivolto alle riflessioni più delicate e tormentate di Fiordiligi. Alla fine, Fiordiligi conclude l'aria con una nota di rimpianto, dal momento che ha già imboccato la strada del tradimento, mentre Leonore ha appena iniziato il suo calvario di fedeltà e redenzione per il bene del marito momentaneamente scomparso.

Non c'è alcun modo di dimostrare tutto questo. Però le differenze di tono tra *Così fan tutte* e *Fidelio* sono così intense, e le somiglianze così marcate, che dal punto di vista interpretativo sarebbe irresponsabile non pensare a quest'ultima opera come a una vigorosa risposta di Beethoven, solo parzialmente conscia e deliberata, alla distruzione operata da Mozart ai danni del riconosciuto ideale borghese. E non è corretto, d'altro canto, considerare Beethoven un ingenuo missionario che decanta le qualità della virtù autentica e della felicità coniugale senza alcun dubbio o scetticismo. Perché, nonostante il suo programmatico arruolarsi nei ranghi dei fedeli e dei leali, *Fidelio* in qualche modo risulta un'opera disperata nella sua sicurezza e molto insicura, quasi minimale, nelle sue certezze. Florestano, per esempio, dovrebbe rappresentare i principi e la libertà, eppure ci dice soltanto che una volta disse la verità e fu punito: «*Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, und die Ketten sind mein Lohn*» (Ho temerariamente osato dire la verità, e queste catene sono la mia ricompensa). Lui e Leonore esprimono la reciproca passione in una gioia senza nome - come se non potessero parlarne - e nell'apoteosi

finale, quando Don Ferrando dà ordine che il prigioniero sia liberato, gli accenti marziali e martellanti dell'orchestra e del coro, con il Do maggiore sottolineato più volte in un parossismo di accordi fragorosi e armonie statiche, danno l'impressione che Beethoven stia cercando di trattenere la vittoria sul palcoscenico un po' più a lungo, per farla durare. Una volta che la musica si è fermata, nessuno ha altro da dire. Le cose non vanno bene e non tutto è tornato a posto: quella rapida riparazione ai torti non è stata altro che una tregua temporanea dall'oscurità. La folla frettolosamente radunata e imbarazzata che per un poco ha vissuto dentro e accanto alle segrete di Pizarro, invoca in tono quasi sommesso la propria fede nella libertà e nella giustizia, ma non è convincente: perché le cose restano così com'erano, sembra essersi ossessivamente chiesto Beethoven, soprattutto se la virtù è salda come l'opera suggerisce? Poco prima, il celebre squillo di tromba in Si bemolle che penetra nell'oscurità della prigione e salva Florestano e Leonore dall'arma di Pizarro è provvidenziale, ma resta fuori dall'azione, fuori dal mondo sordido dell'infedeltà e del male che (forse senza rendersene conto) Beethoven si è tanto impegnato a descrivere e a cercare al tempo stesso di confutare.

Senza dubbio in *Fidelio* sono presenti problematiche importanti che Beethoven affrontò senza pensare a *Così fan tutte*, ma credo che dobbiamo riconoscere che qualcosa del mondo operistico di Mozart, delle sue opere più mature e grandi (fatta eccezione per *Il flauto magico*), ha continuato a turbare il compositore tedesco. In parte, sarà stato naturalmente a causa delle loro ambientazioni solari, divertenti e meridionali, che amplificano la critica e l'implicito rifiuto della virtù della classe media, apparentemente tanto importante per Beethoven. Anche *Don Giovanni*, unica opera di Da Ponte che negli allestimenti del ventesimo secolo è diventato di moda interpretare trasformandola in uno psicodramma «nordico» fatto di impulsi nevrotici e passioni trasgressive, in fondo è più potente e inquietante se rappresentata come una commedia di indifferenza e allegra noncuranza. Lo stile dei famosi Don Pizarro italiani del Novecento come Ezio Pinza, Tito Gobbi e Cesare Siepi ha avuto la meglio fino agli anni settanta, quando la loro

caratterizzazione ha ceduto il passo a quelle di Thomas Alien, James Morris, Francesco Furlanetto e Samuel Ramey, che lo rappresentano come una figura oscura che anticipa le letture del personaggio proposte da Kierkegaard e Freud. *Così fan tutte* è ancora più aggressivamente «meridionale» perché i personaggi napoletani sono descritti come scaltri, edonisti e, con l'eccezione di qualche momento, egoisti e relativamente liberi da sensi di colpa, anche se naturalmente ciò che fanno, secondo gli standard di *Fidelio*, è decisamente riprovevole.

Così l'atmosfera appassionata, pesante e profondamente seria di *Fidelio* può essere letta come un rimprovero a *Così fan tutte* che, con tutte le sue ironie e bellezze così ben descritte da critici contemporanei come Rosen e Scott Burnham, è magnificamente priva di ogni genere di gravità. Quando alla fine del primo atto i corteggiatori pseudorientali vengono respinti da Fiordiligi e Dorabella, i due trascinano le sorelle in una comicissima e fasulla scena di suicidio; l'effetto è dato dal contrasto ironico tra l'intensa preoccupazione delle donne e la divertita commedia dei corteggiatori; a tutto questo si aggiunge Despina che finge di essere un «medico» alla Mesmer e che le donne non riescono a capire («parla un linguaggio che non sappiamo»). L'emozione genuina viene quindi ridimensionata dalla ridicolaggine di ciò che sta accadendo. Nel secondo atto, quando i travestimenti e le commedie mutano in maniera significativa le emozioni dei quattro personaggi principali, Mozart accentua ulteriormente lo scherzo. Alla fine i quattro si innamorano di nuovo, ma dei partner sbagliati, e questo mette in crisi qualcosa che Beethoven aveva molto caro: la saldezza dell'identità. Infatti, tutti i personaggi di *Fidelio* sono rigorosamente circoscritti nella loro essenza invariabile: Pizarro è un cattivo inflessibile, Florestano un campione di bontà, Fernando un emissario di luce e così via. È l'esatto contrario di *Così fan tutte*, in cui i travestimenti, i tentennamenti e le deviazioni che ne derivano, sono la norma, e ci si burla di costanza e stabilità perché ritenute impossibili. Nel secondo atto Despina lo dice in maniera piuttosto esplicita: «Quello ch'è stato è stato, scordiamoci del passato. Rompasi ormai quel laccio, segno di servitù».

Però dobbiamo sempre considerare *Così fan tutte* un'opera

la cui strana leggerezza nasconde, o almeno sottintende, un sistema interno che funziona in maniera piuttosto rigida e amorale. Con questo non voglio dire che non sia godibile se vista come il gioco vivace e rumoroso che in fondo, sotto molti aspetti, è. Il ruolo del critico, però, è cercare di mettere a nudo ciò che Mozart e Da Ponte intendevano suggerire attraverso quest'allegria storia di tradimenti e amori scambiati. R.P. Blackmur dice giustamente che «il critico ci rende consapevoli dei mezzi della rappresentazione». Quindi cercherò di chiarire perché *Così fan tutte* sia, nei suoi margini celati, un'opera molto diversa da quello che suggeriscono un'apparenza divertente e una musica sublime, anche se parte della gioia, nel mostrare i mezzi utilizzati da Mozart e Da Ponte per la rappresentazione, sta nell'apprezzare e trarre piacere dalla contraddittorietà in cui l'opera si dispiega davanti a noi, a teatro.

Grazie alle attente ricerche di Alan Tyson, ora sappiamo che Mozart compose i pezzi d'insieme di *Così fan tutte* prima delle arie, e anche prima dell'ouverture. Questa sequenza conferma il suo grande interesse per le relazioni tra i personaggi, piuttosto che per le brillanti figure individuali di opere precedenti come *Figaro* o *Don Giovanni*. Delle tre opere su libretto di Da Ponte, *Così fan tutte* non è solo l'ultima e, a mio parere, la più complessa ed eccentrica, ma anche quella con la migliore organizzazione interna, la più ricca di riferimenti ed echi, e la più difficile da interpretare proprio perché si spinge ancora di più ai limiti delle esperienze accettabili e consuete dell'amore, della vita e delle idee rispetto alle due composizioni che la precedono. Il motivo di tutto ciò, dell'opacità di *Così fan tutte* e della sua resistenza al tipo di analisi interpretativa politica e intellettuale che *Figaro* e *Don Giovanni* generalmente permettono, si deve in parte alla vita di Mozart e ai tempi intorno al 1789-1790, gli anni in cui lavorava a *Così fan tutte*. Ma si ritrova anche nel modo in cui Mozart e Da Ponte crearono l'opera insieme, senza ricavare ambientazione e indicazioni da una commedia nota o da un personaggio leggendario. *Così fan tutte* è il risultato di una collaborazione e le sue dinamiche, la struttura simmetrica dell'intreccio e la densità di echi della musica, sono interne e necessarie alla composizione, non importate o imposte da una fonte esterna.

Mozart scrisse molti brani del primo atto, per esempio, enfatizzando il modo in cui i personaggi pensano, agiscono e cantano a coppie; in genere i testi si rispecchiano a vicenda e riprendono versi cantati in precedenza. È come se Mozart avesse voluto collocarci all'interno di un sistema chiuso in cui melodia, imitazione e parodia sono molto difficili da separare. Questo è magnificamente evidente nel sestetto del primo atto, che costituisce una specie di minicommedia in cui Alfonso trascina nel suo intrigo prima Despina, poi i due uomini travestiti e infine anche le due donne, continuando a commentare l'azione e permettendo a Despina di fare altrettanto. L'intero brano (scritto nella tonalità d'impianto dell'opera, Do maggiore) è un labirinto vertiginoso di approcci e proteste, affermazioni, ripetizioni e inversioni che rivaleggia con qualsiasi altra cosa scritta da Mozart. Non fa che spazzare via, semplicemente, l'ultima traccia di stabilità e serietà a cui fino a questo momento siamo riusciti ad aggrapparci.

Imbattersi in *Così fan tutte* oggi, su disco o a teatro, significa, con rare eccezioni, rischiare di non cogliere l'attenzione con cui Mozart ha costruito tutto questo. A teatro l'opera è vissuta come una forma fondamentalmente non drammatica, anche se teatrale e stravagante. Quasi tutti gli spettatori non ne comprendono il linguaggio e se ci riescono non capiscono i cantanti; inoltre *Così fan tutte* ha una trama aggressivamente incoerente, affidata a personaggi che sembrano non possedere un passato interessante da raccontare o svelare, e nessuna relazione che li ostacoli nel dichiarare la propria fedeltà e in cui investire le proprie emozioni. Sembra che si esaurisca tutto nella superficie, tranne la musica, che è stupefacente. La cornice sociale e quella che cinquant'anni fa Adorno definì la regressione dell'ascolto separano la musica dal dramma e dal linguaggio: tendiamo a pensare all'opera come a una serie di arie o melodie collegate tra loro da una storia in genere stupida o melodrammatica o irrealista, da ascoltare nonostante gli eventi ridicoli e probabilmente irrilevanti che si svolgono sul palcoscenico. Alcuni compositori, soprattutto Wagner, si portano dietro un'aura di profondità o almeno di significato che lo stesso Wagner si preoccupò moltissimo di argomentare nei suoi scritti e di attribuire alle sue opere. Ma pochi amanti di Wagner hanno

ben chiare le sue idee quando assistono a un allestimento del *Lohengrin* o del *Tristano* a teatro: sono spettacoli che fanno parte di ciò che chiamiamo «opera», una forma non del tutto razionale ed emotiva, meno seria del dramma e un po' più rilevante della commedia musicale. Secondo me la domanda assolutamente centrale e radicale che l'opera pone è: «Perché questa gente canta?». Eppure, nelle condizioni in cui viene rappresentata oggi — progetti molto costosi e ingombranti, scientificamente relegati in un passato lontano e prevalentemente irrecuperabile e in un presente eccentrico, privilegiato e poco serio - questa domanda è difficile da formulare, e ancora meno può ricevere risposta.

Oggi *Così fan tutte* presenta ulteriori problemi quando alcune produzioni sconsiderate si oppongono radicalmente al mondo contemporaneo delle idee e della politica, rispettando solo gusti e pregiudizi di un piccolo cenacolo che ha deciso di mantenere l'opera cristallizzata in una scatoletta innocua incapace di offendere gli spettatori e le aziende che la sponsorizzano. Venire a patti con *Così fan tutte* significa per prima cosa ricordarsi che quando fu rappresentata a Vienna per la prima volta, il 26 gennaio 1790, era un'opera contemporanea, e non il «classico» che poi è diventata. Mozart ci lavorò per la prima parte del 1789, in un momento in cui aveva appena superato un periodo di enormi difficoltà. Andrew Steptoe ha descritto con grande intuito e tatto le circostanze della vita del compositore nel periodo della creazione di *Così fan tutte*, anche se, come tutti gli studiosi, è stato costretto a basarsi solo su speculazioni, visto che le informazioni in nostro possesso sono stranamente scarse. Prima di tutto sottolinea che, dopo *Don Giovanni*, nel 1787 «la salute personale e la sicurezza finanziaria di Mozart si erano deteriorate». Non solo aveva intrapreso un fallimentare viaggio in Germania, ma pare che fosse passato attraverso «una fase di scarsa fiducia nella propria creatività», motivo per cui aveva composto poco e aveva lasciato frammentari e incompleti molti pezzi. In particolare, aveva delle difficoltà con i quartetti per il Kaiser Friedrich Wilhelm, che non riuscì a finire per oltre un anno.²

In realtà non sappiamo perché abbia iniziato a lavorare a *Così fan tutte*, anche se Steptoe ipotizza (giustamente, credo)

che l'opera si collocasse in «un momento fondamentale e dev'essere stata affrontata dal compositore sia come sfida artistica sia come eccellente opportunità di recupero dal punto di vista finanziario» (MDO 209). In fondo la musica che produsse porta i segni, secondo me, di altri aspetti della sua vita nel 1789. Uno (di cui parla anche Steptoe) è l'assenza di sua moglie Constanze, che mentre lui lavorava era a Baden a riposarsi e curarsi. Durante il suo soggiorno si era lasciata andare a «comportamenti impropri» che avevano spinto Mozart a scriverle una lettera in cui descriveva se stesso come il coniuge fedele e lei come la compagna incostante e imbarazzante a cui bisognava ricordare - il tema del ricordare e del dimenticare è centrale per *Così fan tutte* - la sua posizione e il suo ruolo domestico:

Cara mogliettina! Voglio parlarti con tutta sincerità. Non hai alcuna ragione per essere triste. Hai un marito che ti ama e che fa per te tutto quello che è in grado di fare. Per il piede devi solo aver pazienza, guarirà sicuramente benissimo. Sono contento se ti diverti, certo, solo vorrei che a volte tu non dessi un'eccessiva confidenza. Con N.N. mi sembra che ti sia comportata troppo liberamente [...]. Perfino N.N., che di solito è un uomo cortese, particolarmente rispettoso con le donne, perfino lui è stato indotto in questo modo a scrivere nella sua lettera le più disgustose e grossolane sciocchezze. Una donna deve sempre farsi rispettare, altrimenti dà luogo a pettegolezzi. Amore mio! Perdonami se sono così sincero, ma è necessario per la mia tranquillità e per la nostra comune felicità. Ricorda che tu stessa una volta hai riconosciuto parlando con me di essere troppo condiscendente. Le conseguenze ti sono note. Ricorda anche la promessa che mi hai fatto. Oh Dio, prova almeno, amore mio!³

Steptoe sottolinea l'importanza del senso di razionalità e controllo, quasi matematico, di Mozart nell'affrontare Constanze, e sostiene che il compositore «mettesse in satira senza pietà (soprattutto in *Così fan tutte*)» l'amore «cieco e romantico» perché non ci credeva. Ma le lettere del periodo di *Così fan tutte* citate da Steptoe raccontano una storia più complicata. In una, Mozart scrive alla moglie quant'è eccitato

al pensiero di vederla e aggiunge: «Se la gente vedesse nel mio cuore, quasi me ne vergognerei». Potremmo aspettarci accenni a passioni ardenti e pensieri sensuali, ma prosegue: «Per me tutto è freddo, freddo come il ghiaccio». E poi aggiunge che «tutto è così vuoto» (MDO 90). In una lettera successiva, anch'essa citata da Steptoe, Mozart parla nuovamente di «una specie di vuoto che mi fa proprio male, un desiderio che non viene mai appagato e quindi non si placa mai; è incessante e cresce anzi di giorno in giorno».⁴ Nella corrispondenza esistono altre lettere del genere, che descrivono questa particolare combinazione di energia irrequieta (espressa nel senso di vuoto e nel desiderio insoddisfatto che aumenta incessantemente) e freddo controllo: trovo che questi sentimenti abbiano una rilevanza particolare se vogliamo valutare la posizione che *Così fan tutte* occupa nella vita e nella produzione di Mozart.

Figaro e *Don Giovanni* appartengono allo stesso gruppo di *Così fan tutte*, naturalmente, ma se le prime due opere sono ampie, esplicite e intellettualmente e moralmente trasparenti, *Così fan tutte* è concentrata, piena di caratteristiche implicite e interiori, e moralmente e politica-mente limitata, se non opaca: la terza opera di Da Ponte è anche, parlando in senso relativo, un'opera tarda, e non matura come quelle che l'hanno preceduta. La partitura non soltanto è strutturata sui pezzi d'insieme, ma rimanda a opere antecedenti ed è piena di «reminiscenze tematiche», come le definisce Steptoe. A un certo punto del primo atto (il recitativo accompagnato di Dorabella, «Ah, scostati») improvvisamente l'orchestra suona le scale veloci associate al Commendatore in *Don Giovanni*. L'uso che Mozart fa del contrappunto conferisce alla musica ulteriore sostanza, tanto che nel canone in Mi bemolle del finale del secondo atto si avverte non solo un notevole senso di rigore, ma anche una speciale espressività ironica che va ben oltre le parole e la situazione. Mentre gli amanti sono finalmente riusciti a riunirsi nelle nuove coppie, tre di loro cantano polifonicamente di annegare pensieri e ricordi nel vino che stanno per bere, mentre uno, Guglielmo, resta distaccato - nutriveva una maggiore fiducia nella capacità di Fiordiligi di resistere a Ferrando, ma è stato smentito - e fuori dal canone; si augura che le donne («queste volpi senza onor») bevano del

veleno e mettano fine a tutto quanto. E' come se Mozart avesse voluto far rispecchiare dal contrappunto l'imbarazzo degli amanti in un sistema polifonico chiuso, e anche mostrare che, sebbene si credano capaci di accantonare tutti i legami e i ricordi, la musica, con la sua circolarità e la sua forma ripetitiva, rivela che sono legati l'uno all'altra in un abbraccio nuovo e logicamente coerente.

Questo momento è peculiare di *Così fan tutte*: descrive il desiderio e la soddisfazione umani in termini musicali, essenzialmente come una questione di controllo compositivo che convoglia sentimenti e appetiti in un circuito logico che non permette alcuna via di fuga e poco di elevato; la battuta irritata e amara di Guglielmo nega ulteriormente il compimento implicito nelle parole. Ma l'intera opera — intreccio, personaggi, situazione, pezzi d'insieme e arie — tende a formare un nucleo, come dimostrato qui, perché deriva dal movimento di due coppie, due uomini e due donne che hanno un legame intimo, più due personaggi «esterni» che si uniscono in vari modi, poi si separano e si uniscono di nuovo sperimentando lungo il percorso diversi cambiamenti. Le simmetrie e le ripetizioni sono quasi stucchevoli, ma costituiscono la sostanza dell'opera. Sappiamo poco di queste figure; nessuna traccia di una vita precedente è rimasta loro addosso (a differenza dei personaggi di *Figaro* e *Don Giovanni*, immersi in episodi, complicazioni e intrighi pregressi); le loro identità esistono per essere messe alla prova ed esplicitate nel ruolo di amanti e, una volta passati per una trasformazione completa e diventati l'opposto di ciò che erano, l'opera finisce. L'ouverture, con i suoi temi disordinati, tintinnanti e circolari, coglie perfettamente questo spirito. Bisogna ricordare che Mozart la scrisse dopo avere finito gran parte dell'opera - e cioè quando aveva già impresso nella mente lo schema caratteristico di ciò che stava elaborando.

Solo una figura, quella di Don Alfonso, spicca: la sua è l'unica azione che inizia prima dell'opera — con il terzetto d'apertura, che sembra la continuazione di una discussione già cominciata, e Ferrando e Guglielmo che si riferiscono a un commento antecedente di Alfonso, «detto ci avete che infide esser ponno» - e continua senza interruzioni fino alla fine. Ma chi è Don Alfonso in realtà? Sicuramente appartiene alla

categoria delle figure anziane e autorevoli presenti in tutta la vita e l'opera di Mozart. Basta ricordare il Commendatore in *Don Giovanni* o Sarastro nel *Flauto magico* e perfino Bartolo e il conte di Almaviva in *Figaro*. Eppure il ruolo di Don Alfonso è diverso perché non cerca di mettere alla prova la fibra morale interiore, ma l'incostanza e l'infedeltà delle donne; e ci riesce, iniziando i quattro amanti a un'esistenza di razionalità e amore disincantato. Nel concertato conclusivo, quando le donne lo indicano come colui che le ha ingannate e ha orchestrato la loro caduta, Don Alfonso risponde senza alcuna traccia di rimorso; ciò che ha fatto, dice, è stato disilluderle e questo, aggiunge, le rende ancora più soggette al suo potere. «V'ingannai, ma fu l'inganno disinganno ai vostri amanti, che più saggi omai saranno, che faran quel ch'io vorrò.» Prendetevi per mano, dice, e tutti e quattro potrete ridere, come ho riso io, e riderò ancora. È interessante, e non è esattamente una coincidenza, che ciò che canta contenga alcune stupefacenti anticipazioni del *Flauto magico*, un'opera che Mozart sembra avere concepito come versione moralmente più accettabile dello stesso intreccio, basato su dimostrazioni o prove, utilizzato in *Così fan tutte*. In *Così fan tutte* la fedeltà non vince, nel *Flauto magico* sì.

Come Sarastro, Don Alfonso è un regista e un censore di comportamenti, anche se, a differenza del primo, non è né solenne né depositario di una morale elevata. Quasi tutti i riassunti dell'opera gli riservano una scarsa considerazione, eppure nel mondo incautamente amorale di *Così fan tutte* non è solo una figura fondamentale, anzi, quella intorno a cui tutto ruota, ma anche un personaggio affascinante. I molti riferimenti che fa a se stesso - attore, insegnante, studioso (le varie frasi latine e le citazioni classiche suggeriscono un alto livello di istruzione), cospiratore, cortigiano — non alludono mai direttamente al ruolo che sembra incarnare al di sopra di ogni altro: quello del libertino maturo, una persona che ha avuto moltissime esperienze sessuali e adesso desidera dirigere, controllare, manipolare quelle degli altri. In questo senso somiglia a un amabile maestro di scuola, uno stratega militare e un filosofo: conosce bene il mondo ed è più che in grado di mettere in scena un dramma simile a quelli probabilmente vissuti di persona. Sa in anticipo a quale conclusione arriverà,

quindi l'azione dell'opera gli riserva poche sorprese, e la meno sorprendente è il comportamento delle donne. Arare il mare, seminare sulla sabbia e cercare di catturare il vento con una rete: queste impossibilità definiscono i limiti della realtà di Alfonso e accentuano gli elementi di instabilità radicale in cui, come maestro degli amanti, e amante esperto, vive, e che il suo breve e agitato passo in Re minore descrive così efficacemente. Questo però non sembra impedirgli di godere dell'esperienza di amare e di dimostrare il suo pensiero, smitizzando l'amore agli occhi dei suoi quattro giovani amici.

Non voglio suggerire che Don Alfonso sia qualcosa di più di una figura comica. Ma vorrei sottolineare la sua vicinanza a una serie di condizioni culturali e psicologiche che rivestivano un grande significato soprattutto per Mozart, ma anche per altri pensatori e artisti relativamente all'avanguardia dell'epoca. Prima però riflettiamo sulla inequivocabile progressione, nella creatività operistica di Mozart, da Figaro, a Don Giovanni, fino a Don Alfonso. Ciascuno, a suo modo, è poco convenzionale e iconoclasta, anche se Don Alfonso è l'unico a non essere punito, come Don Giovanni, né placato, come Figaro. Avere scoperto che la stabilità del matrimonio e le regole sociali che in genere governano la vita umana sono inapplicabili perché la vita stessa è inafferrabile e incostante come gli ha insegnato l'esperienza, rende Don Alfonso il personaggio di un mondo nuovo, più tumultuoso e inquietante, in cui l'esperienza replica gli stessi schemi deludenti senza offrire alcun conforto. Ciò che escogita per le due coppie di amanti è un gioco in cui l'identità umana viene mostrata come proteiforme, instabile e indifferenziata come qualsiasi altro elemento del mondo reale. Non c'è da stupirsi, quindi, che uno dei motivi principali di *Così fan tutte* sia l'eliminazione della memoria, in modo che rimanga solo il presente. La struttura della trama, con le sue astrazioni da commedia-dentro-la-commedia, lo conferma: Don Alfonso costruisce una prova in grado di separare gli amanti dal loro passato e dai legami a cui sono fedeli. Poi gli uomini assumono nuove identità e tornano a corteggiare e, alla fine, a conquistare le donne; viene tirata in ballo anche Despina, anche se lei e Don Alfonso rimangono emotivamente distaccati dalle due coppie centrali. Si crea l'effetto di una rete: Ferrando e Guglielmo entrano nei loro

nuovi ruoli proprio come le donne, prendono seriamente il loro compito di amanti e nel farlo dimostrano ciò che Don Alfonso già sapeva sin dall'inizio. Certo, Guglielmo non si rassegna tanto facilmente all'apparente volubilità di Fiordiligi e quindi per un certo periodo rimane fuori dal cerchio degli amanti felici e ingannati di Don Alfonso; nonostante la sua amarezza, tuttavia, sostiene la tesi di Don Alfonso che ora, per la prima volta nell'opera, può essere pienamente articolata. Da notare che qui la dichiarazione di Don Alfonso è in Do maggiore, tonalità d'impianto dell'opera; il suo apice è la rudimentale progressione armonica (I, IV, V, I) che è il germe di *Così fan tutte*, e il suo stile è sia accademico sia - per Mozart - estremamente semplice.

Questo è uno degli ultimi momenti dell'opera. Don Alfonso aspetta l'istante opportuno prima di spiegare tutto in maniera piatta, disadorna e riduttiva. E' come se lui, e Mozart, avessero bisogno del primo atto per organizzare la dimostrazione e del secondo per lasciare che questa si sviluppi, prima di avanzare le conclusioni, che sono anche la radice musicale, finalmente rivelata, dell'opera. In questo senso Don Alfonso rappresenta la posizione non solo di un uomo di mondo stanco e disilluso, ma anche di un infaticabile professionista e di un rigoroso, anche se solo parzialmente coinvolto, divulgatore delle proprie teorie, figura che apparentemente ha bisogno di soggetti e spazio per le proprie dimostrazioni, anche se sa in anticipo di organizzare piaceri ben lontani dall'essere nuovi. Possono essere eccitanti e divertenti, ma non fanno che confermare ciò di cui lui non dubita.

In questo senso Don Alfonso somiglia a una versione attenuata del suo quasi contemporaneo, il marchese de Sade, libertino che Michel Foucault descrive in maniera memorabile.

Il libertino è colui che, obbedendo a tutti i capricci del desiderio e a ognuno dei suoi furori, può ma deve altresì rischiararne i minimi moti attraverso una rappresentazione lucida e volontariamente messa in opera. Esiste un ordine rigoroso della vita libertina: ogni rappresentazione deve di colpo animarsi nel corpo vivo del desiderio, ogni desiderio deve enunciarsi nella pura luce d'un discorso rappresentativo. Donde la successione rigida di «scene» (la scena, in Sade, è la

sregolatezza coordinata alla rappresentazione) e, all'interno delle scene, l'equilibrio meticoloso fra la combinatoria dei corpi e il concatenarsi delle ragioni.⁵

Ricordiamoci che nel primo brano dell'opera Don Alfonso afferma, *ex cathedra*, di essere un uomo con i capelli grigi e una lunga esperienza: dobbiamo dedurne, credo, che avendo ceduto in passato al desiderio ora è pronto a illustrare le sue idee con una «rappresentazione lucida e volontariamente messa in opera» che naturalmente è la commedia imposta a Guglielmo e Ferrando. L'intreccio di *Così fan tutte* è una sequenza rigida di scene, tutte manipolate da Don Alfonso e Despina, sua altrettanto cinica aiutante, in cui il desiderio sessuale è, come suggerisce Foucault, sregolatezza coordinata alla rappresentazione - e cioè la storia degli amanti a cui viene insegnato un amore eccitante ma privo di illusioni. Quando Fiordiligi e Dorabella vedono il gioco svelato, accettano la verità di ciò che hanno sperimentato, e in una chiusa che con la sua ambiguità evasiva ha turbato interpreti e registi, tutti cantano di ragione e serenità senza che Mozart specifichi in alcun modo se i due uomini e le due donne siano tornati o meno dai rispettivi amanti originari.

Questa conclusione apre una prospettiva inquietante di numerose ulteriori sostituzioni, mettendo in discussione tutti i concetti di legame, identità, stabilità o fedeltà. Foucault parla di questo momento culturale come di un momento in cui il linguaggio conserva la capacità di dare un nome, ma riesce a farlo soltanto in una «cerimonia al massimo dell'esattezza [...] e la allunga all'infinito»: gli amanti continueranno a trovare altri compagni, dal momento che la retorica dell'amore e la rappresentazione del desiderio hanno perso il loro ancoraggio in un ordine fondamentalmente immutabile dell'Essere, visto che «il nostro pensiero è così breve, la nostra libertà così assoggettata, il nostro discorso così detto e ridetto che dobbiamo renderci conto che, in fondo, quest'ombra sottostante appare irraggiungibile».⁶ E' contro questa prospettiva piuttosto spaventosa che Mozart permette a un solo personaggio, Guglielmo, di arrabbiarsi apertamente: questa è la chiave della sua *patter aria*⁷ aspra eppure aggressivamente affascinante: «Donne mie, la fate a tanti».

Il bersaglio di questa rabbia è Don Alfonso, la caricatura di un Virgilio che conduce giovani inesperti in un mondo privo di modelli, regole e certezze. Parla il linguaggio della saggezza e dell'accortezza e ha una visione (palesamente) limitata e ridotta del potere e del controllo che riesce a esercitare. Il libretto contiene moltissimi riferimenti classici, ma non alle divinità cristiane o massoniche che si dice Mozart abbia venerato (era diventato massone nel 1784). Il mondo naturale di Don Alfonso è in parte quello di Rousseau, privo di pietà bigotta, frivolo e pieno di fantasie e capricci, reso rigido dalla necessità di sperimentare il desiderio senza palliativi o conclusioni. Ciò che è ancora più significativo in Mozart è che Don Alfonso sia solo la seconda figura autorevole a comparire nelle sue opere dopo la morte di Leopold, avvenuta nel 1787; evocato dalla morte del padre, il terrificante Commendatore di *Don Giovanni* incarna l'aspetto severo e giudicante del rapporto di Leopold con il figlio (descritto in maniera illuminante da Maynard Solomon come una relazione tra padrone e schiavo ossessivamente desiderata nella mente di Mozart), elemento del tutto assente in Don Alfonso, che non si lascia provocare facilmente, dà segno di provare davvero il desiderio di giocare a questo gioco con i suoi giovani amici e sembra completamente imperturbabile davanti all'infedeltà diffusa svelata nelle sue «scene».

Io credo che Don Alfonso sia un ritratto irriverente e tardo del padrone anziano, personaggio presentato molto audacemente non come colui che impartisce la morale, ma come un virtuoso dell'amore, un libertino o un gaudente in pensione che esercita la sua influenza attraverso inganni, travestimenti, sciarade e, infine, grazie a una filosofia dell'infedeltà promossa a regola. Dal momento che è un uomo più anziano e rassegnato, Don Alfonso lascia trapelare un senso di mortalità molto lontano dalle preoccupazioni dei giovani amanti. Una famosa lettera scritta da Wolfgang a Leopold nell'ultimo periodo della vita del padre (4 aprile 1787) esprime un fatalismo privo di illusioni: «Poiché la morte (a ben guardare)» dice Mozart «è l'ultimo, vero fine della nostra vita, da qualche anno sono entrato in tanta familiarità con quest'amica sincera e carissima dell'uomo, che la sua immagine non solo non ha per me più nulla di terrificante, ma

mi appare addirittura molto tranquillizzante e consolante [...] in essa [è] la chiave della nostra vera felicità. Non vado mai a letto senza pensare che (per quanto giovane io sia) l'indomani forse non ci sarò più».⁸ Nell'opera la morte è resa meno spaventosa e minatoria di quanto non sia in realtà per molte persone. Però non si tratta di un sentimento convenzionalmente cristiano, ma naturalistico: la morte è qualcosa di familiare e anche prezioso, una porta su altre esperienze, ma è rappresentata anche come capace di indurre un senso di fatalismo e tardività — e cioè la sensazione di trovarsi nell'ultimo periodo della vita, e che la fine sia vicina.

Quindi anche in *Così fan tutte* la figura paterna è diventata l'amico e il mentore allegro e tirannico, una persona a cui obbedire che non è però né paternalistica né minacciosa. E questo viene confermato dallo stile di Mozart, in cui i personaggi falsi sono rappresentati in modo da permettere a Don Alfonso e alle sue idee di giocare con loro, non in veste di prepotente veterano e nemmeno come pedagogo ammonitore, ma come attore del comune divertimento. Don Alfonso predice la conclusione o la fine della commedia ma qui, dice Donald Mitchell,

incappiamo [...] nell'aspetto più inquietante dell'attualità dell'opera. Ciò che desideriamo è la possibilità di un lieto fine da fiaba. Ma Mozart era un artista troppo sincero per nascondere il fatto che un perdono taumaturgico è impossibile quando le parti in gioco [compreso Don Alfonso] non sono solo tutte egualmente «colpevoli», ma condividono in pieno la consapevolezza delle colpe altrui. In *Così fan tutte* il meglio che si può fare è affrontare con il maggior coraggio possibile i fatti della vita [e, potrei aggiungere, della morte]. La coda che segue il *dénouement* fa esattamente questo, niente di più.⁹

In realtà la conclusione di *Così fan tutte* è duplice: primo, le cose vanno così perché è così che *loro* si comportano — così fan tutte - e, secondo, *andranno* così, una situazione, una sostituzione dopo l'altra, finché il processo non sarà interrotto dalla morte, o almeno così si suggerisce. Nel frattempo, sono tutte uguali, così fan tutte. Come dice Fiordiligi «e potrà la morte sola far che cangi affetto il cor». La morte prende il

posto della riconciliazione e della redenzione cristiana, diventando la chiave della nostra *autentica* (anche se sconosciuta e indescrivibile) speranza di requie e stabilità, che calma e consola senza offrire niente di più che l'ipotesi teorica di un riposo finale.

Ma come tutti gli altri argomenti seri con cui l'opera civetta, la morte viene tenuta a bada, e anzi, in *Così fan tutte* è relegata fuori scena. Ricordiamoci l'incredibile gelo, la nostalgia e la solitudine di cui parlava Mozart quando lavorava a quest'opera. Ciò che ci colpisce in *Così fan tutte* è naturalmente la musica, che spesso sembra incongruamente più interessante della situazione per cui Mozart la utilizza, tranne quando (soprattutto nel secondo atto) i quattro amanti esprimono i loro complessi sentimenti di euforia, rimpianto, paura e indignazione. Ma anche in quei momenti il contrasto tra l'affermazione di fedeltà e devozione di Fiordiligi in «Come scoglio» e il gioco autenticamente frivolo in cui è coinvolta smonta i nobili sentimenti e la musica che lei esprime, facendo sembrare quella musica completamente eccessiva e incredibilmente bella al tempo stesso - combinazione, credo, corrispondente ai sentimenti mozartiani di desiderio insoddisfatto e fredda padronanza. Ascoltare le arie e assistere alla baraonda di elementi seri e comici che si avvicinano sul palcoscenico ci impedisce di abbandonarci alla riflessione e alla disperazione, obbligandoci a seguire la stretta disciplina del rigore mozartiano.

Concludo dicendo che entro i suoi confini accuratamente circoscritti, *Così fan tutte* si concede solo un numero esiguo di accenni a ciò che si trova appena oltre o, se posso variare leggermente la metafora, al di là di ciò che si trova dentro l'opera stessa. Mozart non si è mai avvicinato tanto alla prospettiva potenzialmente terrificante che lui e Da Ponte sembrano avere svelato, quella di un universo spogliato da qualsiasi progetto di redenzione o consolazione, le cui uniche leggi sono il movimento e l'instabilità, espresse nel potere di libertinaggio e manipolazione, e la cui unica conclusione è il riposo finale offerto dalla morte. L'abbinamento tra una partitura musicale così incredibilmente compiuta e una vicenda così sciocca e insignificante è il risultato che *Così fan tutte* ottiene con virtuosismo unico. Ma - non dobbiamo

dimenticarlo - il candido divertimento di quest'opera si limita solo a tenere in sospenso questa visione spaventosa - quanto meno finché ai confini di *Così fan tutte* non sarà permesso di invadere il palcoscenico.

4. Su Jean Genet

Vidi Jean Genet per la prima volta nella primavera del 1970, stagione teatralmente turbolenta e caotica in cui l'immaginazione sociale dell'America riversava energie e ambizioni nel proprio corpo sociale. C'era sempre qualche entusiasmo da festeggiare, qualche occasione per cui attivarsi, qualche nuovo episodio della guerra indocinese per cui protestare o manifestare. Appena un paio di settimane prima dell'invasione americana della Cambogia, in quello che doveva essere l'evento principe della primavera alla Columbia University - che, va ricordato, non si era ancora ripresa dalle rivolte del 1968: l'amministrazione era incerta, la facoltà malamente divisa e gli studenti costantemente preoccupati dentro e fuori le aule -, fu annunciato per mezzogiorno un raduno in sostegno dei Black Panthers. Doveva tenersi sui gradini della Low Library, l'imponente palazzo dell'amministrazione della Columbia, e io ero particolarmente ansioso di partecipare perché avevo sentito dire che sarebbe intervenuto Jean Genet. Mentre uscivo da Hamilton Hall per recarmi al raduno, incontrai un mio studente molto attivo nel campus, che mi assicurò che Genet avrebbe parlato e che lui stesso gli avrebbe fatto da interprete.

Fu una scena indimenticabile, per due ragioni. La prima fu lo spettacolo profondamente commovente di Genet, in piedi al centro di un grande assembramento di Panthers e studenti - era proprio a metà della scalinata con il pubblico intorno, e non di fronte - vestito con un giubbotto di pelle nera, una camicia azzurra e, mi pare, un paio di jeans sporchi. Sembrava assolutamente quieto, come il ritratto che gli aveva fatto Giacometti, che coglieva quella sua straordinaria combinazione di agitazione, inflessibile autocontrollo e immobilità quasi religiosa. Non ho mai dimenticato i suoi penetranti occhi azzurri: parevano superare distanze enormi e fissarti con uno

sguardo enigmatico e curiosamente neutro.

L'altro aspetto memorabile del raduno fu il netto contrasto tra l'esplicita semplicità delle osservazioni di Genet in francese, a sostegno dei Panthers, e le incredibili infiorescienze barocche aggiunte dal mio ex studente. Genet diceva, per esempio: «I neri sono la classe più oppressa degli Stati Uniti», e con la colorita ornamentazione del traduttore la frase diventava: «In questo maledettissimo paese di figli di puttana, in cui il capitalismo reazionario opprime e lo mette in culo a tutti quanti, non solo ad alcuni ecc. ecc.». Lo scrittore sopportò imperturbabile quella spaventosa filippica, e anche se i ruoli erano invertiti, ed era il traduttore, non l'oratore, a dominare la situazione, non batté ciglio. Questo non fece che aumentare il mio rispetto e il mio interesse per quell'uomo, che alla fine del suo intervento anche troppo breve fu messo da parte senza tante cerimonie. Conoscevo le sue opere letterarie perché avevo tenuto dei corsi su *Notre-Dame-des-Fleurs* e *Diario del ladro* e mi stupì quella che da una certa distanza mi sembrò una modestia perfetta, molto diversa dalle opinioni violente ed eccessive attribuitegli dal traduttore, che si era permesso di ignorare ciò che Genet aveva detto durante il raduno per privilegiare le scatologie da bordello e prigionie di alcuni dei suoi drammi e prose.

Lo rividi alla fine dell'autunno del 1972, mentre mi trovavo a Beirut per un anno sabbatico. Un mio vecchio compagno di scuola, Hanna (John) Mikhail, mi aveva chiamato qualche tempo prima per dirmi che voleva passare da casa mia insieme a Genet e farmelo conoscere, ma io non avevo preso molto sul serio quella proposta, primo perché non riuscivo a immaginare che fossero amici, e in secondo luogo perché ancora non sapevo nulla del profondo coinvolgimento dello scrittore nel movimento di resistenza palestinese.

In ogni caso, trent'anni dopo quell'episodio Hanna Mikhail merita di essere ricordato in maniera un po' più approfondita. Eravamo palestinesi e coetanei, lui aveva studiato a Haverford e io a Princeton a metà degli anni cinquanta. Avevamo frequentato insieme il dottorato a Harvard, anche se lui si era iscritto a scienze politiche e studi mediorientali mentre io seguivo letteratura comparata e inglese. Era sempre stato un uomo molto rispettabile, tranquillo e intellettualmente

brillante, e mi aveva raccontato del suo peculiare retroterra cristiano-palestinese, fermamente radicato nella comunità quacchera di Ramallah. Aderiva al nazionalismo arabo e, molto più di me, si sentiva a suo agio sia nel mondo arabo sia in Occidente. Rimasi esterrefatto quando, nel 1969, dopo un divorzio difficile dalla moglie americana, lasciò una buona cattedra all'università di Washington per arruolarsi nella rivoluzione, come la chiamavamo allora, il cui quartier generale si trovava ad Amman. Lo rividi là nel 1969 e poi di nuovo nel 1970 quando, ancora prima del Settembre nero e nel periodo iniziale dell'omonima organizzazione, ricopriva il ruolo fondamentale di capo del settore informativo per Fatah.

Il suo nome di battaglia nel movimento era Abu Omar ed è in questo ruolo e con questo nome che compare nell'opera autobiografica postuma di Genet, *Un captif amoureux* (il titolo inglese, *Prisoner of Love*, non rende l'interessante sottigliezza dell'originale francese), che credo fosse considerata dall'autore una continuazione di *Diario del ladro*. Pubblicato nel 1986, *Un captif amoureux* è il resoconto straordinariamente ricco e sconclusionato delle esperienze, dei sentimenti e delle riflessioni di Genet sui palestinesi, che aveva frequentato per circa quindici anni. Come ho detto, all'epoca della sua visita non avevo idea che già da tempo avesse intrecciato rapporti con loro e non sapevo nulla nemmeno dei suoi legami, personali e politici, con l'Africa del Nord. Una sera alle otto, Hanna mi chiamò per dirmi che sarebbero passati di lì a poco e quindi, dopo avere messo a letto nostro figlio, Mariam e io ci sedemmo ad aspettare in quella splendida, tiepida e silenziosa serata di Beirut.

Non voglio soffermarmi troppo sulla presenza di Genet in quella parte del mondo e in quel periodo, ma a pensarci adesso fu presagio di una serie di avvenimenti straordinari e stupefacenti che accaddero in Giordania, Palestina e Libano. Esattamente tre anni dopo in Libano sarebbe scoppiata la guerra civile; quattro anni dopo Hanna sarebbe rimasto ucciso; dieci anni dopo gli israeliani avrebbero invaso il Libano; quattordici anni dopo sarebbe stato pubblicato *Un captif amoureux* e, cosa molto importante dal mio punto di vista, quindici anni dopo sarebbe esplosa l'*intifada* che avrebbe portato alla proclamazione dello stato palestinese.

Nella violenza e nella bellezza incomprensibile degli avvenimenti profondamente sconvolgenti e distruttivi che modificarono un paesaggio già assurdo attribuendogli una topografia completamente nuova, mi sembrò, e senza dubbio non solo a me, che la figura silenziosa di Genet in viaggio attraverso il Levante avesse modellato la densa fluidità di ciò che sarebbe accaduto. Me ne accorsi soprattutto perché quando lo conobbi, nel 1972, anche se non avevo ancora letto o visto *I paraventi* e *Un captif amoureux* non era ancora stato pubblicato, ebbi la sensazione che quell'artista dalla personalità titanica avesse intuito la portata e il dramma di ciò che stavamo vivendo in Libano, Palestina e altrove. Non potevo avere sentito ciò che sento oggi, e cioè che le energie e le visioni sconvolgenti eppure rigorose dei *Paraventi* non sarebbero state soffocate (non era possibile) dopo l'indipendenza dell'Algeria nel 1962, ma, come le figure nomadi descritte da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Millepiani*, si sarebbero dirette altrove alla ricerca di riconoscimento e illuminazione.

Nei modi e nell'aspetto era tranquillo e modesto come all'epoca del raduno alla Columbia. Lui e Hanna comparvero poco dopo le dieci e restarono fino quasi alle tre del mattino. Non credo di essere in grado di riferire le discussioni intricate di quella serata, ma vorrei fissare alcune impressioni e aneddoti. Hanna restò più o meno in silenzio; in seguito mi disse che si era fatto da parte perché aveva voluto lasciarmi cogliere senza interferenze la particolare visione di Genet nel pieno della sua forza. In seguito riuscii a ritrovare in quel gesto un po' della tolleranza che Hanna offriva a tutti quelli che lo circondavano, e intuì il fulcro della sua ricerca di libertà nel lasciare che la gente fosse se stessa. Certo, chiaramente Genet apprezzava quell'aspetto della missione politica del compagno; in realtà erano entrambi dotati di una passione e di una tolleranza che giungevano quasi all'abnegazione, in questo stava il loro legame profondo.

All'inizio mi parve opportuno raccontare a Genet il mio punto di vista sul raduno dei Panthers e chiedergli la sua reazione alle infiorescenze dell'interprete. Pareva che le aggiunte del mio studente non l'avessero turbato: «Forse non ho detto quelle cose» disse «ma», aggiunse in tono solenne, «*je les pensais*» (le pensavo). Parlammo di Sartre, il cui enorme

tomo su di lui, suggerii, forse gli rendeva l'argomento lievemente imbarazzante. Affatto, replicò Genet imperturbabile: «Se quel tipo vuole fare di me un santo, che faccia pure». Poi proseguì parlando della decisa posizione filoisraeliana di Sartre: «È un po' vigliacco, ha paura di essere accusato di antisemitismo dai suoi amici di Parigi, se si pronuncia a favore dei diritti dei palestinesi». Sette anni dopo, quando fui invitato a Parigi a un seminario sul Medio Oriente organizzato da Si-mone de Beauvoir e Sartre, mi tornò in mente quel commento e fui colpito dal pensiero che quel grande intellettuale occidentale, del quale avevo sempre ammirato l'opera, era, per così dire, alla mercé del sionismo; durante il seminario questo sembrò impedirgli di proferire anche una sola parola su ciò che per molti decenni i palestinesi avevano patito per mano degli israeliani. La prova è facilmente rintracciabile nel numero di *Les Temps Modernes* della primavera del 1980, in cui fu pubblicata la trascrizione completa delle frammentarie discussioni tenutesi durante il seminario di un anno prima, a Parigi.

E così la conversazione, a Beirut, proseguì per ore, interrotta da quelli che mi parvero silenzi prolungati, inspiegabili eppure estremamente pregnanti, di Genet. Parlammo delle sue esperienze in Giordania e Libano, della sua vita e dei suoi amici in Francia (paese verso il quale esprimeva alternativamente un odio profondo o una totale indifferenza). Fumava di continuo, e beveva, ma era come se l'alcol, le emozioni o i pensieri non lo alterassero molto. Ricordo che durante la serata disse qualcosa di molto positivo e sorprendentemente gentile nei confronti di Jacques Derrida - *un copain*, lo definì - che all'epoca io ritenevo un heideggeriano quietista; *Glas* non era ancora uscito e solo sei mesi dopo, quando con Mariam e nostro figlio trascorremmo qualche settimana a Parigi, venni a sapere dallo stesso Derrida che la sua amicizia con Genet era stata suggellata dal fatto che amavano guardare insieme le partite di calcio, particolare che trovai molto carino. In *Glas* c'è una piccola allusione al nostro incontro a Reid Hall nell'aprile del 1973, anche se mi ha sempre un po' irritato che Derrida si riferisca a me come «*un ami*» anonimo che gli aveva portato notizie di Genet.

Ma torniamo a Genet a Beirut: ricordo che mi fece

un'impressione enorme e che mi sembrò totalmente diverso da tutte le sue opere che avevo letto. Poi venni a sapere che in una serie di occasioni, e soprattutto in una delle lettere a Roger Blin a proposito dei *Paraventi*, aveva affermato che tutto ciò che aveva scritto era «*contre moi-même*», motivo che ricorre nuovamente nell'intervista del 1977 a Hubert Fichte, in cui dichiarò che soltanto quand'era solo diceva la verità, un pensiero riformulato nell'intervista concessa alla *Revue d'études palestiniennes* nel 1983: «*Dès que je parle je suis trahi par la situation. Je suis trahi par celui qui m'écoute, tout simplement à cause de la communication. Je suis trahi par le choix de mes mots*» (Non appena apro bocca sono tradito dalla situazione. Sono tradito da chi mi ascolta, semplicemente perché sto parlando. Sono tradito dalla scelta delle mie parole)'. Questi commenti mi hanno aiutato a interpretare i suoi lunghi e sconcertanti silenzi, in particolare in un'epoca in cui, nelle sue visite ai palestinesi, agiva deliberata-mente per sostenere persone che per lui erano importanti e per le quali, come afferma nell'intervista a Fichte, provava un'attrazione erotica.

Eppure, nelle sue opere, diversamente da ciò che accade con altri grandi scrittori, si ha la sensazione che le sue parole, le situazioni che descrive e i personaggi che tratteggia - non importa con quale intensità o quale forza - siano transitori. Ciò che le opere di Genet comunicano con maggiore precisione è sempre la forza propulsiva che alimenta lui e i suoi personaggi, e non la correttezza o il contenuto di quello che dice, o ciò che i personaggi pensano o sentono. Le sue opere tarde - e soprattutto *I paraventi* e *Un captif amoureux* - sono piuttosto esplicite, anzi scandalose, a questo riguardo. Molto più importante che impegnarsi per una causa, molto più bello e vero, sostiene Genet, è tradirla, il che suona come una versione ulteriore della sua incessante ricerca del silenzio, capace di ridurre tutti i linguaggi a pose vuote, tutte le azioni a teatro. Va però anche riconosciuto che Genet è essenzialmente contraddittorio. In realtà è innamorato degli arabi che descrive nei *Paraventi* e in *Un captif amoureux*, una verità che filtra attraverso esplicite negazioni e dinieghi.

Si tratta forse di orientalismo capovolto o esploso? Non solo Genet permise al suo amore di avvicinarlo agli arabi, ma quand'era con loro o scriveva di loro non aspirò mai a una

posizione di rilievo (come quella di un benevolo Padre Bianco). D'altro canto, non si ha mai la sensazione che abbia cercato di farsi passare per un indigeno, o di diventare qualcosa che non era. Non ci sono prove che si sia basato su nozioni o tradizioni coloniali e non fece mai ricorso, in ciò che scrisse o disse, a cliché sulle abitudini, sulla mentalità o sul passato tribale arabo, che avrebbe potuto usare per interpretare ciò che vedeva o sentiva. In qualsiasi modo avesse stretto i suoi primi legami con gli arabi (*Un captif* suggerisce che si sia innamorato di un arabo mentre faceva il soldato a Damasco, a diciott'anni), entrò nel loro spazio e vi abitò non come indagatore dell'esotismo, ma come una persona per la quale gli arabi avevano una realtà e un presente affascinanti e con cui si sentiva a suo agio, anche se era, e restava, diverso. Nel contesto di un orientalismo dominante che comandava, codificava e in pratica articolava tutte le conoscenze ed esperienze occidentali del mondo arabo-islamico, nella straordinaria relazione di Genet con gli arabi c'era qualcosa di silenzioso ma eroicamente sovversivo.

Questi argomenti richiedono ai lettori e ai critici arabi di Genet un impegno speciale, che ci costringe a leggerlo con particolare attenzione. Sì, era un amante degli arabi - caratteristica che molti di noi arabi non sono abituati a trovare negli scrittori e nei pensatori occidentali, i quali ritengono più congeniale stabilire con noi una relazione ostile - ed è questa particolare emozione a contraddistinguere le sue ultime grandi opere. Entrambe sono sinceramente partigiane: *I paraventi* sostiene la resistenza algerina al culmine della guerra coloniale, *Un captif* sostiene la resistenza palestinese dalla fine degli anni sessanta fino alla morte di Genet avvenuta nel 1986, in modo tale che non è possibile ignorare da che parte stava. La sua rabbia e inimicizia nei confronti della Francia avevano radici autobiografiche; da un certo punto di vista, quindi, attaccare la Francia nei *Paraventi* per lui significava trasgredire al governo che l'aveva giudicato e confinato in luoghi come Mettray. Ma da un altro punto di vista la Francia rappresenta l'autorità in cui tutti i moti sociali normalmente si cristallizzano una volta raggiunto il successo. Nei *Paraventi* Genet celebra il tradimento di Said, il protagonista, non solo perché garantisce libertà e bellezza a un individuo in perpetua

rivolta, ma anche perché, con la sua violenza preventiva, anticipa ciò che le rivoluzioni in corso non ammettono mai: che i loro primi grandi nemici — e vittime —, dopo il trionfo, sono probabilmente gli artisti e intellettuali che hanno sostenuto la rivoluzione per amore, e non per l'elemento casuale della nazionalità, o per la probabilità di successo, o in nome della teoria.

L'attaccamento di Genet alla Palestina fu intermittente. Dopo qualche anno di stasi riprese vigore nell'autunno del 1982, quando tornò a Beirut e scrisse quel pezzo memorabile sui massacri di Sabra e Shatila.

Tuttavia mise in chiaro che ciò che lo legava alla Palestina (lo afferma nelle pagine conclusive di *Un captif*), dopo che la rivoluzione era stata dimenticata in Algeria, era che questa continuasse nella lotta palestinese. Ciò che c'è di caparbio, sprezzante e radicalmente trasgressivo nei gesti di Said, come nei discorsi sulla vita dopo la morte della Madre, di Leila e Kadidja nei *Paraventi*, proviene dal dramma teatrale e si trasferisce alla resistenza palestinese. Eppure nella sua ultima grande opera in prosa il narcisismo di Genet si scontra con il suo altruismo mentre la sua identità franco-cristiana-occidentale lotta con una cultura completamente diversa e altra. Ed è in questo incontro che la grandezza esemplare di Genet emerge e, in maniera quasi proustiana, illumina retrospettivamente *I paraventi*.

Perché la grandezza dell'opera, in tutta la sua teatralità violenta, incessante e spesso comica, sta nel suo smantellare in maniera deliberata e logica non solo l'identità francese - la Francia come impero, potere e storia - ma la nozione stessa di identità. Il nazionalismo nel nome del quale la Francia aveva soggiogato l'Algeria, e il nazionalismo nel nome del quale gli algerini opposero resistenza alla Francia dal 1830, si basano prevalentemente su una politica dell'identità. Come diceva Genet a Roger Blin, era stato tutto un unico grande evento, dal *coup d'éventail* del Dey nel 1830 all'enorme sostegno offerto da 800.000 *pieds noirs* a Tixier-Vignancour, l'avvocato francese di estrema destra che difese il generale Raoul Salan nei processi del 1962. Francia, Francia, Francia, come nello slogan *Algérie française*. Ma anche la reazione uguale e contraria degli algerini fu un'affermazione di identità, e in nome della causa

comune *Algérie pour les algériens* si mobilitarono la solidarietà tra combattenti, la presenza soffusa del patriottismo e anche la violenza giustificata degli oppressi ai quali Genet diede sempre il suo sostegno incondizionato. Il gesto che contiene l'estremo radicalismo della logica antidentitaria di Genet consiste naturalmente nel tradimento dei compagni da parte di Said e nei vari incantesimi malvagi pronunciati dalle donne. Si trova anche nello studio della scenografia, nei costumi, e nella improprietà verbale e mimica, che conferiscono al dramma la sua forza terribile. *Pas de joliesse*, disse Genet a Blin, perché se c'era qualcosa che la forza negativa dell'opera non poteva tollerare era l'abbellimento o la mitigazione, o qualunque infrazione al suo rigore.

Ci avviciniamo alla verità solitaria di Genet, contrapposta al suo senso del compromesso nell'utilizzo di ogni linguaggio, se prendiamo sul serio la sua definizione dell'opera come *deflagrazione poetica*, un fuoco chimico acceso e alimentato artificialmente il cui scopo è illuminare il paesaggio mentre trasforma tutte le identità in oggetti combustibili, come i cespugli di rose di Sir Harold, dati alle fiamme dagli algerini nei *Paraventi*, anche mentre lui continua a blaterare indifferente. Questa posizione spiega anche le numerose richieste da parte di Genet, spesso espresse in tono modesto e incerto, perché si limitasse il numero di repliche. Era una persona troppo seria per immaginare che il pubblico, o anche gli attori e i registi, potessero sopravvivere a quelle quotidiane purificazioni apocalittiche basate sulla perdita di identità. *I paraventi* doveva essere vissuto come esperienza del tutto eccezionale.

Altrettanto privo di compromessi è *Un captif amoureux*. Non contiene narrazione e nemmeno una riflessione sequenziale o tematica-mente organizzata sulla politica, l'amore o la storia. Anzi, uno dei risultati più notevoli del libro è che in qualche modo ti attira senza protestare nei suoi meandri, nei suoi cambi di umore e di logica spesso bruschi. In fondo leggere Genet significa accettare la peculiarità indomabile della sua sensibilità, che ritorna costantemente a quell'area in cui la rivolta, la passione, la morte e la rigenerazione sono collegate:

Cosa ne sarebbe stato di te dopo le tempeste di fuoco e

acciaio? Che cos'avresti fatto? Ustione, grido, trasformazione in un marchio, oscurità. Diventa cenere, lasciati ricoprire lentamente prima di polvere e poi di terra, semi, muschio, lasciandoti alle spalle solo la mascella e i denti, e diventa finalmente un piccolo tumulo funebre su cui crescono i fiori e al cui interno non c'è nulla.²

Nel loro movimento di ribellione rigenerativa, i palestinesi, come gli algerini e i Black Panthers prima di loro, mostrano a Genet un nuovo linguaggio, non di semplice comunicazione, ma di stupefacente lirismo, di un'intensità prelogica eppure finemente cesellata che offre «momenti di meraviglia e [...] lampi di comprensione». Molti dei frammenti più memorabili nella struttura misteriosamente digressiva di *Un captif amoureux* sono meditazioni sul linguaggio che, da forza di identità e affermazione,

Genet vuole sempre trasformare in un tradimento trasgressivo, dirompente e forse anche consapevolmente malvagio. «Quando nel bisogno di “tradurre” avremo visto l'ovvia necessità di “tradire”, vedremo la tentazione di tradire come qualcosa di desiderabile, forse paragonabile all'esaltazione erotica. Chiunque non abbia sperimentato l'estasi del tradimento non sa che cosa sia l'estasi» (CA 85). In questa ammissione c'è la stessa forza oscura della Madre, di Kadidja, Leila e Said nei *Paraventi*, partigiani della liberazione algerina che tuttavia tradiscono esultanti i loro compagni.

La sfida della scrittura di Genet è quindi la sua feroce antinomia. Qui abbiamo un uomo innamorato dell'«altro», emarginato e straniero lui stesso, che prova una profondissima simpatia per la rivoluzione palestinese come rivolta «metafisica» di emarginati e stranieri — «c'era dentro il mio cuore, c'era dentro il mio corpo; c'era dentro il mio spirito» - ma non può metterci la sua «totale fede» né «tutto me stesso» (CA 125). La consapevolezza di essere un mistificatore, una personalità instabile eternamente ai limiti («dove la personalità umana si esprime più pienamente, sia in armonia sia in contraddizione con se stessa», CA 203) è l'esperienza centrale del libro. «Tutta la mia vita è stata fatta di bazzecole futili astutamente gonfiate fino a diventare gesti di sfida» (CA 205). Qui non si può non pensare a Thomas Edward Lawrence,

agente imperiale tra gli arabi (anche se fingeva di non esserlo) mezzo secolo prima, ma la sicurezza di Lawrence e il suo istinto per la fredda dominazione in Genet (che non è mai stato un agente) sono soppiantati dall'erotismo e da un'autentica sottomissione al flusso politico di un impegno appassionato.

L'identità è ciò che imponiamo a noi stessi per tutta la vita, in quanto esseri sociali, storici, politici e perfino spirituali. La logica della cultura e delle famiglie raddoppia la forza dell'identità, che per uno come Genet, vittima dell'identità impostagli dalla sua delinquenza, dal suo isolamento e dai suoi talenti e piaceri trasgressivi, è qualcosa a cui opporsi risolutamente. Ma soprattutto, visto che la scelta di Genet è caduta su luoghi come l'Algeria e la Palestina, l'identità è il processo grazie al quale la cultura più forte e la società più sviluppata si impongono violentemente a coloro che, grazie allo stesso processo di identità, sono stati decretati inferiori. L'imperialismo è l'esportazione dell'identità.

Quindi Genet è colui che viaggia tra le identità, il turista il cui scopo è sposare una causa straniera, basta che sia rivoluzionaria e in costante fermento. Nonostante i loro veti, afferma in *Un captif*, le frontiere sono affascinanti perché un giacobino che attraversa le frontiere deve trasformarsi in machiavellico. Il rivoluzionario, in altre parole, ogni tanto dovrà piazzarsi alla dogana a mercanteggiare, brandire un passaporto, richiedere un visto, umiliarsi davanti allo stato. A quanto ne so, Genet non lo fece mai: a Beirut ci raccontò con rara allegria di essere entrato negli Stati Uniti dal Canada, in maniera clandestina e illegale. Tuttavia la scelta di Algeria e Palestina non era esotismo, ma una politica pericolosa e sovversiva che implicava il superamento delle frontiere, aspettative da soddisfare, pericoli da affrontare. E parlando da palestinese, credo che la scelta di Genet della Palestina negli anni settanta e ottanta sia stata la scelta politica più pericolosa, il viaggio più spaventoso di tutti. Soltanto la Palestina non è stata chiamata a far parte dell'Occidente dai liberali o dalla politica culturale dell'establishment dominante. Basta domandarlo a un palestinese, e vi dirà che la nostra identità è ancora l'unica a essere vista come criminale e delinquente, un'identità per cui in Occidente si usa la parola d'ordine *terrorismo*, in un periodo storico in cui a quasi tutte le altre

razze e nazionalità sono state riconosciute autorità, libertà e dignità sotto molti punti di vista. La scelta, prima dell'Algeria negli anni cinquanta, e poi della Palestina, nel periodo successivo, vanno intese come un atto vitale di solidarietà, la voluta e rapita identificazione di Genet con altre identità la cui esistenza implicava una lotta strenua e contrastata.

Quindi l'identità cozza contro l'identità, e la dissoluzione dell'identità mina entrambe. Genet diventa così la più antitetica delle immaginazioni. Tutte le sue opere sono improntate a rigore ed eleganza, e incarnano ciò che Richard Howard ha definito uno dei più grandi stili formali francesi dall'epoca di Chateaubriand. In ciò che Genet fa non si avverte mai alcuna sbavatura o deviazione, proprio come non ci si sarebbe mai aspettati che indossasse giacca e cravatta per andare a lavorare in ufficio. Le sue energie nomadiche sono racchiuse nella precisione e nella grazia linguistica, anche se lungo traiettorie prive di speranza romantica o di disagio diventato routine. Una volta ha detto che il genio (*le génie*) «*c'est la rigueur dans le désespoir*». Tutto ciò è perfettamente fotografato nella grande ode di Kadidja a «*le mal*» nel quadro 12 dei *Paraventi*, nella sua combinazione di severità ieratica e sorprendente capacità di sminuirsi, il tutto contenuto in un ritmo altamente formale che suggerisce un'improbabile combinazione di Racine e Zazie.³

Genet somiglia a quell'altro grande dissolutore moderno delle identità, Adorno, per il quale nessun pensiero è traducibile in un pensiero equivalente, ma la cui costante urgenza di comunicare esattezza e disperazione - con la finezza e l'energia contronari'ativa che fanno di *Minima moralia* il suo capolavoro — offre un perfetto accompagnamento metafisico alle pompe funebri di Genet e alla sua scabra cupezza. Ad Adorno manca l'umorismo scurrile di Genet, così evidente nelle roboanti caricature di Sir Harold e suo figlio, nelle vamp e nei missionari, nelle puttane e nei soldati francesi dei *Paraventi*.

Tuttavia Adorno è un minimalista spinto a lavorare per frammenti, aforismi, saggi e digressioni dalla propria sfiducia e dal proprio odio per la totalità. In contrasto con la micrologia di Adorno, Genet è un poeta di ampie forme dionisiache, di cerimonie ed esibizionismo carnevalesco: la sua opera è

imparentata con il *Peer Gynt* di Ibsen, con il teatro di Artaud, Peter Weiss e Aimé Césaire. I suoi personaggi ci interessano non per la loro psicologia, ma perché con le loro ossessioni sono i portatori paradossalmente causali eppure formalistici di una storia immaginata e compresa con estrema finezza. Genet ha fatto il passo, ha superato i confini legali come pochissimi altri uomini o donne bianchi. Ha attraversato lo spazio che divide il centro metropolitano dalla colonia; la sua solidarietà incondizionata andava agli oppressi identificati e analizzati con tanta passione da Fanon. Quindi i suoi personaggi sono attori in una storia imposta dal potere - il potere dello stato imperiale come il potere degli indigeni insorti.

Non credo sia sbagliato dire che nel Novecento, con pochissime eccezioni, la grande arte in un contesto coloniale compare sempre a sostegno di ciò che Genet in *Un captif* definisce la rivolta metafisica degli indigeni. La causa dell'Algeria ha prodotto *I paraventi*, *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo, i libri di Fanon e le opere di Kateb Yacine. Nel confronto con queste opere Camus impallidisce, i suoi romanzi, saggi e racconti diventano i gesti disperati di una mente spaventata e fondamentalmente poco generosa. In Palestina è vera la stessa cosa, dal momento che l'opera radicale, trasformatrice, difficile e visionaria viene da e per conto dei palestinesi - Habibi, Darwish, Jabra, Kanafani, Tuqan, Kassem, Genet - non dagli israeliani, che in genere li osteggiano. Le opere di Genet sono, per prendere a prestito una frase di Raymond Williams, fonti di speranza. Nel 1961 riuscì a completare un testo incredibilmente teatrale come *I paraventi* perché, credo, la vittoria del Fin era molto vicina: l'opera coglie proprio l'esaurimento morale della Francia e il trionfo morale del Fin. Quando si trattò della Palestina, però, Genet trovò i palestinesi in una fase palesemente incerta, con i recenti disastri della Giordania e del Libano alle spalle, e tutt'intorno pericoli di ulteriori spoliazioni, esilii e diaspore. Di qui, come ho già detto, nasce la qualità meditativa, indagatrice e intima di *Un captif amoureux* - antiteatrale, radicalmente contraddittoria, ricca di memorie e riflessioni.

Questa è la *mia* rivoluzione palestinese, raccontata nell'ordine scelto da *me*. A parte la mia ce ne un'altra, forse

molte altre.

Cercare di pensare la rivoluzione è come svegliarsi e cercare di trovare la logica in un sogno. Non ha senso, nel bel mezzo di una siccità, immaginare come guada il fiume quando il ponte è stato spazzato via. Quando, nel dormiveglia, penso alla rivoluzione, la vedo come la coda di una tigre in gabbia che inizia a descrivere un ampio arco e poi ricade stanca sul fianco della prigioniera (CA 416).

Sarebbe bello che Genet fosse ancora vivo, per molte ragioni, e anche per via della rivolta palestinese, *Xintifada*, iniziata nel 1987 sulla West Bank e a Gaza. Non è una forzatura affermare che *I paraventi* è la versione di Genet di *un'intifada* algerina, che riceve carne e sangue dalla bellezza e dall'esuberanza di quella palestinese. La vita imita l'arte, ma anche l'arte — nella straordinaria messa in scena dei *Paraventi* del novembre 1989 al Guthrie Theater con la regia di Joanne Akalaitis - imita la vita e, per quanto possibile, la morte.

Le opere tarde di Genet sono sature di immagini di morte, soprattutto *Un captif*, la cui malinconia, per il lettore, è in parte dovuta alla consapevolezza che l'autore stava morendo mentre lo scriveva, e che pure moltissimi palestinesi che aveva visto, conosciuto e descritto erano destinati alla morte. E curioso, però, che sia *Un captif* sia *I paraventi* finiscano con un incontro positivo tra una madre e un figlio già morto o sul punto di morire, che Genet riunisce nella sua mente; l'atto di riconciliazione e apparente riunione che si verifica alla fine dei *Paraventi*, quando vediamo insieme Said e la Madre, prefigura con venticinque anni di anticipo l'ultima opera in prosa di Genet. Si tratta di scene decisamente non sentimentali, in parte perché lo scrittore sembra determinato a presentare la morte come qualcosa perlopiù privo di peso e importanza. Genet vuole anche mantenere per i suoi scopi la priorità e il conforto affettivo del rapporto tra una Madre quasi selvaggiamente archetipica (mai nominata ma chiamata semplicemente «la mère» in entrambi i libri) e un figlio leale ma in un certo senso assente, e spesso aspro. A parte l'assenza perfettamente ovvia di un Padre minaccioso e autoritario, l'immaginazione di Genet articola un momento decisamente conclusivo in quelli che per lui sono termini traslati: le due coppie madre-figlio sono

persone che ama e ammira, ma lui stesso e *sua* madre non sono presenti né nel dramma né nell'autobiografia.

Che Genet sia coinvolto nella scena è tuttavia indiscutibile, soprattutto in *Un captif*, poiché qui sono rievocate le sue esperienze con la coppia definita in chiave materna (Hamza e sua madre). Si ipotizza quindi che una relazione primordiale - feroce, appassionata, duratura - sia in grado di sopravvivere oltre la morte. Eppure il rifiuto di Genet di ammettere che ci sia qualcosa di positivo nella permanenza o nella stabilità borghese (ed eterosessuale) è così preciso che lo scrittore dissolve perfino queste immagini positive di morte nell'infinita turbolenza sociale e nella distruzione rivoluzionaria che sono al centro dei suoi interessi. Ma è la madre, in entrambe le opere, a dimostrarsi stranamente incrollabile, incapace di compromessi, difficile. «*Tu ne va pas flancher*» ricorda a Said sua madre, non devi farti coinvolgere, e nemmeno diventare un simbolo addomesticato o un martire per la rivoluzione. Quando alla fine dell'opera Said scompare (senza dubbio è stato ucciso), ancora una volta è la madre che, con considerevole ansia e, credo, disgusto, suggerisce che possa essere stato costretto dai suoi compagni a rivivere in un canto rivoluzionario commemorativo.

Genet non vuole che la morte che lo attende, e porterà via lui e i suoi personaggi, invada, arresti o modifichi in senso radicale qualunque aspetto del violento disordine che la sua opera rappresenta come deflagrazione, e che lui immagina centralmente, quasi, misticamente importante. È stupefacente ritrovare questa irriducibile convinzione religiosa così vicina al suo cuore, alla fine. Perché, che sia demone o divinità, per Genet l'Assoluto non è percepibile sotto forma di identità umana né come divinità personificata, ma precisamente in ciò che, quando tutto è stato detto e fatto, non si quietava, non viene incorporato o addomesticato. Che una forza del genere debba in qualche modo essere rappresentata e custodita dalle persone che ne sono intrise e, al tempo stesso, che debba rischiare il proprio svelamento o personificazione, è il paradosso finale e più intransigente di Genet. Anche quando chiudiamo il libro o usciamo dal teatro a spettacolo finito, la sua opera ci insegna ancora a soffocare la canzone, a dubitare del racconto o della memoria, a trascurare l'esperienza estetica che ci ha offerto

quelle immagini per cui ora nutriamo un affetto intenso e genuino. Che una dignità filosofica così impersonale e autentica sia alleata a una sensibilità così acutamente umana è quanto conferisce all'opera di Genet la nota inconciliata e tesa che comunica. In nessun altro grande scrittore della fine del ventesimo secolo gli enormi pericoli della catastrofe e la delicatezza lirica della risposta affettiva si alleano in maniera così grandiosa e temeraria.

5. Un ordine antico e perdurante

Adorno definisce le opere tarde di Beethoven costituzionalmente straniate e straniand: opere complesse, ostili come la *Missa Solemnis* e la sonata *Hammerklavier* respingono pubblico ed esecutori perché irte di formidabili difficoltà tecniche e perché il loro senso di continuità interna, irregolare e sconvolto, non offre linee facili da seguire. Adorno sostiene che mentre Bach era in grado di trattare i soggetti della fuga con la spontaneità e la freschezza tipici del rapporto tra i compositori «soggettivi» e le loro composizioni in stile cantabile, nella *Missa Solemnis* «quell'ordine musicale è tramontato, mentre esso aveva fornito a Bach con il suo riflesso gli elementi aprioristici della sua opera di compositore, armonizzando il soggetto musicale con le sue forme in modo da permettere una sorta di ingenuità in senso schilleriano. Per Beethoven l'oggettività delle forme musicali impiegate nella *Missa* è mediata e problematica, oggetto di meditazione». ¹ Per quanto riguarda l'elemento religioso della *Missa*, Adorno azzarda la tesi coraggiosa che, come Kant, Beethoven stesse ponendo il problema centrale dell'ontologia in termini di soggettività, e che in pratica l'opera sollevi la domanda «come e quando sarà possibile decantare l'assoluto senza menzogna» (D 218). Quindi offre un'analisi stupefacente e creativa della stilizzazione e degli arcaismi della *Missa*, del suo movimento all'indietro verso «qualcosa di inespresso e indefinito» (D 219) che genera stilizzazioni e tortuosità accademiche basate su una fantasia compositiva che dà all'opera un che di stranamente inconcludente e sconcertante. Privata dell'armonia ultima tra soggettivo e oggettivo - qui Adorno riafferma il primato, nel Beethoven tardo, di un'opposizione interna inconciliabile, perennemente irrisolta - la *Missa* in realtà «è un'opera fatta di omissioni, di permanente rinuncia» (D 221). Nel processo, rinuncia anche all'obiettivo di conciliare «l'universalmente

umano» con una modalità concreta di essere uomini. Questa consapevolezza disincantata da parte di Beethoven è ciò che Adorno, con una certa ironia, definisce «uno di quei tentativi del posteriore spirito borghese» (D 221).

Adorno è l'esempio dell'intellettuale europeo che rifiutava il compromesso con l'industria della cultura come lui la concepiva. La sua tipica posizione antidentitaria è quella dell'opposizione antinomica, delle contraddizioni irrisolte che riteneva suo compito mantenere, sottolineare e chiosare in una prosa che - in tedesco o nelle diverse traduzioni - resta costantemente e maniacalmente difficile. Come ho già detto, Adorno è la tardività stessa, ben decisa a restare intempestiva e contraria in senso nietzschiano.

Ma mettere a segno uno stile così smaccatamente sgradevole è possibile solo se si è davvero intelligenti come Adorno e se si scrive di Berg, Beethoven, Husserl e Hegel per mestiere. Adorno era prevalentemente un saggista, e il saggio era la forma che a suo avviso «si occupa di quel che di cieco vi è nei suoi oggetti» e la cui «legge formale più intima [...] è l'eresia». Essere un saggista nel senso di Adorno significa essere costantemente avversi a, e in disaccordo con, tutto ciò che è alla moda o *in*, intellettualmente parlando. E, nel suo stile tipico, aggiunge: «L'attualità del saggio è l'attualità dell'anacronismo». ² Richard Strauss era altrettanto anacronistico - un compositore di musica classica in un'epoca in cui questo significava inevitabilmente non fare parte della gigantesca rete di produttori e consumatori la cui esperienza più alta era costituita da *fantasia* di Walt Disney o da qualche pezzo di José Iturbi e Oscar Le-vant nei musical hollywoodiani più eleganti. Con tutta la sua genialità anche Strauss, nelle ultime opere, fu un esponente dello stile tardo, perché si ritirò in un miscuglio inafferrabile di strumentazioni settecentesche ed espressività da camera ingannevolmente semplice e rarefatta, creato apposta per scandalizzare i suoi contemporanei, seguaci dell'avanguardia, e il suo pubblico locale ormai privo di qualsiasi interesse. Eppure Strauss e Adorno appartengono essenzialmente a un'enclave di cultura elevata in qualche modo protetta dalle rigidità, dalle pretese, e anche dalle ricompense, dei film di Hollywood e dei bestseller. Ma allora come si manifesta lo stile tardo in quegli ambienti,

ben più accessibili?

Uno straordinario incrocio di talenti avvenuto in Italia tra il 1958, anno della pubblicazione postuma del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, e il 1963, quando venne distribuito il film di Luchino Visconti tratto dal romanzo, ci offre la meravigliosa opportunità di esplorare l'argomento. È raro assistere al connubio di due talenti aristocratici e profondamente anacronistici capaci di ottenere un enorme successo editoriale e un equivalente consenso di pubblico al botteghino.

L'aristocratico siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) cominciò a lavorare al *Gattopardo* solo in età avanzata. Forse temeva le critiche negative nel continente e non voleva competere con altri scrittori. Era intriso di cultura e letteratura italiana, ma a differenza di molti suoi contemporanei era anche un grande esperto, quasi a livello accademico, di letteratura francese (soprattutto medievale e rinascimentale) e, cosa ancora più peculiare, britannica. Il suo biografo inglese David Gilmour racconta in maniera dettagliata come Tomasi di Lampedusa abbia iniziato suo nipote e un gruppetto di giovani allo studio della letteratura, guidandoli con estrema cura dai primi classici fino alla narrativa dell'Ottocento (il suo favorito era Stendhal) e a quella del Novecento. Alla fine del 1954, saturo della contemplazione di opere altrui, iniziò il suo romanzo. Gilmour ipotizza che Tomasi di Lampedusa si sia convinto a scrivere perché pensava che «l'ultimo discendente di un antico casato, la cui estinzione economica e fisica culminava con lui stesso» sarebbe stato l'ultimo componente della sua famiglia ad avere «ricordi vitali» o in grado di evocare «quel mondo singolare siciliano» prima della sua scomparsa.³ Era interessato (e il pensiero lo deprimeva) al processo della decadenza, che si era manifestata, tra l'altro, con la perdita delle proprietà di famiglia - una casa a Santa Margherita (Donnafugata nel romanzo) e un palazzo a Palermo.

Unico romanzo di Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* fu rifiutato da molti editori prima che Feltrinelli lo facesse quasi immediatamente diventare un bestseller nel novembre del 1958, un anno dopo la morte dell'autore. Quattro anni dopo, Luchino Visconti iniziò e portò a termine la versione

cinematografica; il film fu proiettato per la prima volta nel marzo del 1963, ma per diverse ragioni commerciali per lungo tempo fu impossibile accedere alla versione integrale, della durata di 183 minuti. Burt Lancaster interpreta il Principe di Salina, Claudia Cardinale è Angelica, Alain Delon Tancredi. Anche se era stato preceduto, nella carriera di Visconti, da *Senso*, dramma storico in costume, *Il Gattopardo* — con la sua teatralità sontuosa e perfino eccessiva, con i suoi interni spettacolarmente realistici e splendidi, con i suoi personaggi giganteggianti, quasi allegorici - inaugurò la fase finale dell'attività del regista. Dopo *Il Gattopardo* vennero *Morte a Venezia*, *La caduta degli dei*, *Ludwig*, *Lo straniero* e *L'innocente*, quasi tutti grandiosi film storici che ricordano il mondo dell'opera, nel quale Visconti era altrettanto attivo. Morì nel 1976, lasciando incompiuti un progetto per l'allestimento della *Tetralogia* alla Scala e un film dal grande romanzo di Proust. Tutta l'opera del suo periodo tardo si concentra dunque su temi che hanno a che fare con la degenerazione, il tramonto di un ordine vetusto e generalmente aristocratico e lo sgradevole emergere di una classe media nuova e volgare, che nel *Gattopardo* è rappresentata da Don Calogero, il ricco, *parvenu* grezzo ma interessante la cui figlia sposa un membro dell'antica aristocrazia siciliana.

Tomasi di Lampedusa e Visconti erano entrambi aristocratici, esponenti proprio di quel mondo il cui crollo è rappresentato nelle loro opere. Però entrambi lavoravano su generi - il romanzo e il lungometraggio - dal complesso legame con la società di massa, in contrasto con la storia che Tomasi di Lampedusa racconta e che Visconti riadatta e rappresenta sul grande schermo. Vale la pena puntualizzare che Visconti non solo era marxista, ma iniziò la carriera di regista cinematografico producendo una serie di film (come *La terra trema*) solidamente, perfino convenzionalmente, iscritti nella tradizione neorealista di Rossellini e del primo De Sica. A differenza del suo più giovane contemporaneo Gillo Pontecorvo, che a sua volta iniziò a lavorare all'interno del movimento creato da Rossellini, Visconti proseguì il suo percorso al di fuori di quella scuola, restando pur sempre marxista. (La sua biografia Laurence Schifano racconta che

dopo aver finito *Il Gattopardo* rimandò il film successivo, *Vaghe stelle dell'Orsa*, noto anche come *Sandra*, «a causa della morte di Paimiro Togliatti», e andò a rendere omaggio alla salma.)⁴ Pontecorvo girò *La battaglia di Algeri* più o meno nel periodo in cui veniva realizzato *Il Gattopardo*; qualche anno dopo fece *Queimada* proprio mentre Visconti girava *La caduta degli dei*. Ma mentre Pontecorvo lasciava il neorealismo per un brillante e originale stile rivoluzionario, provocatorio, quasi documentaristico, passando dall'Italia a una guerra coloniale del terzo mondo, Visconti si ritirava in una versione più sofisticata e raffinata di una forma più antica, la grandiosa epica storica che associamo ai film hollywoodiani degli anni quaranta e cinquanta, basandola su una specie di nostalgia per una vecchia classe sociale minacciata dai saccheggi della rivoluzione popolare e del nuovo ordine borghese. Le prime letture socialiste del film, all'epoca, accusarono Visconti di indifferenza storica e politica, insinuazione che rimase attaccata alla pellicola e fu una delle ragioni per cui era così difficile reperirla.

In superficie, il romanzo di Tomasi di Lampedusa non è un'opera sperimentale. La sua principale innovazione formale è la struttura narrativa articolata in maniera discontinua, in una serie di frammenti o episodi relativamente distinti ma accuratamente cesellati, ciascuno organizzato intorno a una data e in alcuni casi intorno a un avvenimento, come il sesto capitolo, «Novembre 1862», che corrisponde forse alla sequenza più famosa e certamente più lunga e complessa del film di Visconti. Questa tecnica ha permesso a Tomasi di Lampedusa una certa libertà dalle esigenze dell'intreccio, che è quasi primitivo, permettendogli di lavorare con i ricordi e gli eventi futuri (per esempio lo sbarco degli Alleati nel 1944) che si irradiano dai semplici episodi della narrazione.

Il Gattopardo è la storia del vecchio principe siciliano di Salina, Don Fabrizio, uomo di stazza gigantesca le cui proprietà stanno crollando e che sente avvicinarsi la morte. Grande astronomo, trascorre le giornate a occuparsi della moglie, di tre figlie che non gli danno soddisfazioni e di due figli mediocri. Il suo unico piacere è l'azzimato nipote Tancredi. Tancredi si è innamorato di Angelica, la bellissima figlia di un commerciante *parvenu*. La storia si svolge durante

la campagna di Garibaldi per l'Unità d'Italia, periodo che segna il declino definitivo dell'antico ordine aristocratico, di cui il principe è l'ultimo e più nobile rappresentante. Quando Don Calogero va a trovarlo per ricevere la proposta di matrimonio per la figlia Angelica, il dialogo tra i due uomini trabocca in modo meraviglioso delle osservazioni di Don Fabrizio, di dettagli su come si prepara e si veste, delle sue riflessioni sul futuro. Intanto a Don Calogero viene data l'opportunità di ricamare sul proprio passato, al punto che, davanti agli occhi del lettore, quel poco attraente imprenditore di provincia inizia a inventarsi una tradizione di famiglia (al principe racconta che in realtà sua figlia detiene il titolo di baronessina Se-dàra del Biscotto) e al tempo stesso cerca di comprare il giovane ed elegante nipote di Don Fabrizio. A quel punto Tomasi di Lampedusa descrive il brillante futuro di Tancredi e l'ulteriore declino delle fortune dei Salina, e come in una specie di ripensamento permette al principe di ricordarsi del povero servitore Don Ciccio, che lui stesso ha chiuso a chiave nella stanza dei fucili per salvaguardare il segreto della proposta di Tancredi fino alla conclusione dell'accordo. Abbondano i dettagli minuti. Dopo avere descritto le sfortune e i pregi di Tancredi e della sua famiglia, con un'infiorescenza principesca aggiunge che «il risultato di tutti questi guai [...] è stato Tancredi; noialtri queste cose le sappiamo: è forse impossibile ottenere la distinzione, la delicatezza, il fascino di un ragazzo come lui senza che i suoi maggiori abbiano dilapidato una mezza dozzina di grossi patrimoni». ⁵ Passaggi di questo tipo danno agli episodi una ricchezza metaforica e letterale ed è questo che il romanzo, nel suo complesso, descrive: un mondo di privilegi enormi, perfino eccessivi, ma ora inaccessibili, connessi (o che danno origine) a quella particolare malinconia associata a senescenza, perdita e morte. Gilmour spiega che Tomasi di Lampedusa classificava gli scrittori in categorie: magri, super magri e grassi. Tra i primi c'erano Laclos, Calvino e Madame de Lafayette; tra i secondi La Rochefoucauld e Mallarmé e tra i terzi Dante, Rabelais, Balzac e Proust. Il romanzo di Tomasi di Lampedusa parrebbe un «magro», per la pulizia e la mancanza di fronzoli, ma i dettagli e le suggestioni sono di categoria «grassa». ⁶

Il punto è che il romanzo di Tomasi di Lampedusa

apparterrebbe a un genere popolare che oggi potremmo definire «segreti dei ricchi e famosi», se non avesse subito due importanti influssi culturali, molto significativi anche per Visconti: Proust e Gramsci. Le affinità tra i due italiani del ventesimo secolo e Proust sono numerose. Come lui, elevano una forma popolare facendola diventare una meditazione pessimista, ma accessibile a tutti, sul trascorrere del tempo visto da una prospettiva sociale - cioè mondanità, *savoir faire*, grazia aristocratica e una certa superficialità. Proust era uno degli autori preferiti di Tomasi di Lampedusa, forse anche perché entrambi condividevano il senso di un presente immobile, animato e dilatato da una intensa riflessione sul passato. Le dimensioni del Principe di Salina e l'immagine che ne dà il romanzo, quella di un uomo che si allunga all'indietro nel tempo, che vi si immerge come un gigante nell'acqua, è molto proustiana. E la sensazione di mortalità diffusa che avvolge l'azione del *Gattopardo* ricorda gli ultimissimi passaggi della *Recherche*, in particolare il ritorno di Marcel a Parigi, ormai spaventosamente decaduta dopo la Prima guerra mondiale, anche se, diversamente da Proust, alla fine Tomasi di Lampedusa non avanza alcuna teoria sul potere di redenzione dell'arte. E a differenza di Proust, Tomasi di Lampedusa non è né uno snob né un pettegolo, ma un autentico aristocratico che perde pochissimo tempo ad analizzare le avventure, la malignità e le complicatissime ferite che i suoi diversi personaggi si infliggono. Dopo tutto, la Sicilia intorno al 1860 non era Parigi e nel romanzo sono tutti poco più che provinciali. In ogni caso, Proust e Tomasi di Lampedusa condividevano un profondo affetto per l'aristocrazia, la cui condizione indebolita e sminuita rappresenta per loro la triste fine di un'epoca.

Laurence Schifano cita un'affermazione di Visconti del 1971, in cui dice di essere nato nel 1906 e di appartenere perciò all'«epoca di Mann, di Proust e di Mahler».⁷ Chiunque abbia letto qualcosa sull'educazione e la formazione di Visconti non può non restare colpito dalla somiglianza tra il suo mondo e quello dell'aristocrazia descritto in maniera tanto memorabile da Proust. Come Proust, era eccezionalmente affezionato alla madre, bellissima e talentuosa, e come Proust, era omosessuale. Se il mondo di Tomasi di Lampedusa è un

mondo di decadenza politica ed economica, quello di Visconti è più vicino al mondo di Proust; è moralmente e spiritualmente corrotto, eppure molto affascinante, nonostante la sua sordidezza quasi impensabile. In Visconti notiamo una curiosa rottura della continuità estetica: i primi film, fino a *Rocco e i suoi fratelli*, sono esercizi di disciplina; ascetici, realistici, parchi e controllati. Dal *Gattopardo* in poi, è come se si lasciasse andare, e le pellicole assumessero una specie di opulenza che contrasta in maniera molto interessante con le opere precedenti. Inoltre, sebbene in un'intervista pubblicata insieme alla sceneggiatura del *Gattopardo*, Visconti abbia dichiarato di preferire Proust a Verga (il filtro della memoria prevale sulla cronaca diretta e realistica degli eventi), molti critici vedono nel suo film - in particolare nell'ultima sequenza, quella del grande ballo - una caduta in una nostalgia acritica, molto diversa dalla caustica dedizione all'arte di Marcel. Pare che Visconti pensasse a Tancredi e Angelica come a Swann e Odette. Ricordiamo che nella *Recherche* il narratore si propone, con piena consapevolezza, di ricreare il tempo perduto, identificando così la vocazione artistica con la memoria. Tuttavia, come osserva Geoffrey Nowell-Smith nel suo eccellente libro su Visconti

la pompa e lo splendore del ballo aristocratico e la figura patriarcale di Burt Lancaster nei panni del principe sembrano quasi avere prevalso sui temi sviluppati in precedenza nel film, e averli gradualmente messi da parte, per permettere la trasfigurazione dell'aristocrazia siciliana nel formidabile finale. Non solo l'episodio aumenta nelle dimensioni fisiche, oltrepassando, nella sua forma completa e contrariamente alle indicazioni originali, la durata di un'ora; acquista anche un tono di nostalgia incondizionata. Se prima il film aveva assunto un atteggiamento critico verso gli eventi descritti, ora scivola dolcemente verso la condivisione del punto di vista di uno dei protagonisti. Data la maniera in cui il principe è stato idealizzato fin dall'inizio, il passaggio allo stile indiretto libero può essere interpretato in un solo modo, come identificazione di Visconti con il personaggio principale.⁸

Qui le analisi di Nowell-Smith portano a una definizione di

ciò che i critici meno benevoli hanno definito il narcisismo viscontiano. Questo tema è stato sviluppato nel 1963 da Bernard Dort in un articolo per *Les Temps Modernes* dai toni piuttosto duri, in cui identifica *Il Gattopardo* di Visconti non con il Proust della *Recherche* ma con la più antica malinconia, autoindulgente e morbida, di *I piaceri e i giorni*. Credo sia più corretto dire che Visconti si sia imbevuto di un'atmosfera genericamente proustiana in parte a causa delle proprie predilezioni e della propria educazione, ma soprattutto a causa dello stesso Tomasi di Lampedusa. Tranne che per gli ultimi due capitoli, la sceneggiatura di Visconti segue il romanzo con fedele puntiglio, soprattutto quando si tratta di tenere il principe al centro della consapevolezza e dell'azione. Visconti elimina completamente gli ultimi capitoli del romanzo e non ci mostra mai la malattia fatale e la morte del protagonista.

In questi brani, il principe giace in uno squallido albergo di Palermo, esausto dopo il viaggio a Napoli, dove ha consultato uno specialista. Gli sono accanto Concetta e Francesco Paolo, la figlia maggiore e il figlio minore, e anche l'amato Tancredi. E' il luglio del 1883: il principe ha settantatré anni. In ciò che filtra non c'è traccia di redenzione, o di una vocazione artistica simile a quella capace di innalzare Marcel dal livello di pigro possidente a quello di scrittore impegnato. Don Fabrizio è investito dalla consapevolezza di essere l'ultimo Salina: «Era solo, un naufrago alla deriva su una zattera, in preda a correnti indomabili» (G 166). Tutto ciò che gli è rimasto è una successione di ricordi, ma minati dalla sensazione di essere l'ultima persona a custodirli. L'unico attributo di questa scena cupa è l'interesse scientifico del principe per la natura, soprattutto le stelle, che lo trascina brevemente fuori dall'agonia e lo sottomette ai ritmi dell'oceano che tutto abbraccia, e il cui affluente, in un conclusivo colpo di genio, somiglia alla bellissima ma ormai anonima Angelica, trasformatasi nella personificazione della sensualità femminile. Quella presenza inattesa e improvvisa al suo capezzale sembra sbloccare la passione repressa del principe per lei, e lo consegna alla sua fine naturale.

Tornerò tra poco su queste trasformazioni di Proust, ma prima vorrei dire qualcosa sulla seconda personalità che influisce sul film e sul romanzo: quella di Gramsci. La sua

ultima opera, rimasta incompleta prima che l'autore fosse imprigionato da Mussolini nel 1926, fu *La questione meridionale*, di cui ci è rimasta una lunga prima stesura, il brano in prosa più denso e intenso mai scritto da Gramsci. L'importanza di quest'opera, il cui pensiero e influsso hanno in molti sensi preparato il terreno per Tomasi di Lampedusa e Visconti, è eccezionale. In quanto sardo, Gramsci capiva il Sud - la povertà, il sottosviluppo, lo sfruttamento da parte del Nord — per esperienza personale. Ma ciò che colpisce nella sua analisi della questione meridionale è che situa il problema all'interno della struttura della storia italiana a partire dal Risorgimento (ma anche prima). Ciò che l'Unità d'Italia ha causato a luoghi come la Sicilia, Napoli e la Sardegna è stato bloccarli, distorcerli e poi isolarli nella loro realtà sociale, economica e politica squinternata. A Gramsci, quindi, il Sud appare, e lo afferma in maniera memorabile, un'enorme disintegrazione sociale: una massa gigantesca di contadini espropriati e oppressi, sfruttati da una classe di intermediari parassiti (preti, insegnanti, esattori delle tasse) per conto di un gruppetto di grandi latifondisti. Con inconsueta perspicacia, ci mostra come la presenza di grandi editori (per esempio Laterza) e colossali figure culturali (la più grande è quella di Benedetto Croce) sia come parallela, e stranamente scollegata dalla situazione economica, disastrosa e in continuo peggioramento, della classe contadina. A questo si aggiunga il modo in cui il movimento emergente del proletariato al Nord - gli operai, i sindacalisti e gli intellettuali che gravitano intorno a Torino e Milano — ha trattato il Sud, tagliandolo fuori dal progetto di unità italiano iniziato con il Risorgimento e, afferma Gramsci, il risultato sarà un problema spaventoso.

Per Gramsci, naturalmente, il Sud è un luogo reale, ma quando nei suoi appunti dal carcere illustra alcune peculiarità della società italiana, cominciamo a capire che per lui il Sud simboleggia altre due cose. La prima è una società dominata perché inferiore, raggelata in uno stato di dualismo permanente da un elemento esterno più forte. La seconda è un'elaborazione sociale incompleta, residuo dei giorni precedenti l'Unità, la parte statica di un'Italia intera che ha bisogno di essere animata e rinvigorita organicamente. L'analisi di Gramsci della questione meridionale, racchiusa

all'interno di considerazioni più ampie sulla storia italiana, riceve negli appunti dal carcere un trattamento complesso anche se lapidario e viene pubblicata nei *Quaderni del carcere* con il titolo «Note sul Risorgimento italiano». Molto di ciò che scrive in questo testo riguarda l'argomento del romanzo di Tomasi di Lampedusa, ambientato principalmente tra il 1860 e il 1862.

La teoria di Gramsci è che l'intero movimento verso l'unificazione sia stato caratterizzato non da una rivoluzione, ma da ciò che lui chiama *trasformismo*? «l'elaborazione di una sempre più larga classe dirigente». Questa nozione viene illustrata narrativamente in modo più essenziale nel *Gattopardo* quando, dopo avere combattuto con Garibaldi, Tancredi lascia la camicia rossa e si unisce al nuovo esercito piemontese, che a sua volta lancia un attacco contro Garibaldi e i suoi uomini. Durante la scena del ballo un certo colonnello Pallavicino, ospite molto riverito, viene coperto di complimenti da parte delle signore: si intuisce immediatamente che anche lui è un voltagabbana, arrivato al punto di sparare a Garibaldi al piede, sull'Aspromonte. Più avanti l'opportunismo di Tancredi si spingerà anche oltre, visto che dopo avere sposato Angelica e dissipato i soldi del padre di lei, diventerà senatore del nuovo stato, onore rifiutato dal principe. Le idee politiche di Tancredi sono perfettamente condensate in questa sua osservazione: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi» (G 21).

E' difficile dire se Tomasi di Lampedusa avesse letto davvero l'approfondita analisi di Gramsci sulla questione meridionale (David Gilmour ipotizza che conoscesse i *Quaderni del carcere*), ma è chiaro che sotto molti punti di vista i due la pensavano allo stesso modo. Una delle prime scene del romanzo descrive la visita di Don Fabrizio al re borbonico di Napoli (l'ultimo di «questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto», G 12). Nonostante l'ambiente sgradevole e chiaramente in declino della corte, Don Fabrizio si comporta correttamente con il re e segue in maniera disciplinata tutte le norme di obbedienza e deferenza che sente di dover rispettare ancora. Visconti ha tagliato la scena dal film, forse perché mostrare il principe in una condizione di sudditanza avrebbe potuto comprometterne la statura romantica. In ogni caso, la

descrizione di Tomasi di Lampedusa di un Sud controllato fino al 1860 da un reuccio borbonico decrepito e quasi idiota, l'aridità delle sue terre, il suo ceto contadino oppresso dalla povertà, la decadenza dei suoi aristocratici e le loro giornate d'ozio senza speranza - tutto questo rispecchia la stessa atmosfera incredibilmente deprimente di fossilizzazione e impotenza locale raccontata da Gramsci. Inoltre il principe è anche un esperto astronomo; Tomasi di Lampedusa inventa perfino un premio di astronomia assegnato dalla Sorbona al suo protagonista, e anche se si tratta di un dettaglio minuscolo, conferma la nozione gramsciana dell'uomo di cultura meridionale dai successi internazionali e dalla vastissima erudizione, ma improduttivo per quanto riguarda l'ambiente che lo circonda.

La disintegrazione sociale, il fallimento della rivoluzione e un Sud sterile e immutabile sono evidenti in ogni pagina del romanzo. Eppure ciò che quasi deliberatamente non entra nella narrazione è una soluzione alla questione meridionale simile a quella proposta da Gramsci. Il saggio di Gramsci suggerisce che la condizione miserabile del Sud potrebbe essere risolta se esistesse un modo di collegare il proletariato settentrionale ai contadini del Meridione, per unire in un'impresa comune due gruppi geograficamente distanti e socialmente oppressi. Contro le più ovvie aspettative, questa unione offrirebbe speranza, innovazione e un cambiamento genuino; e il Sud non incarnerebbe più la disintegrazione che il romanzo descrive con tanta forza.

Eppure Tomasi di Lampedusa insiste così tanto nel negare la diagnosi e la cura gramsciane — a parte i riferimenti a morte, decadenza e decrepitezza quasi a ogni pagina - che è difficile non dare per scontato che il suo romanzo sia concepito per costituire un enorme ostacolo alla soluzione del disastro meridionale. Il paradosso è che queste negazioni in puro stile tardo sono espresse in una forma del tutto leggibile: Tomasi di Lampedusa non è Adorno o Beethoven, la cui tardività mina il nostro piacere ed elude attivamente ogni tentativo di facile comprensione.

Politicamente, Tomasi di Lampedusa è quasi del tutto anti-Gramsci: il principe rappresenta il pessimismo dell'intelligenza e della volontà. Le prime parole del romanzo sono quelle

conclusive del rosario quotidiano intonato da padre Pirrone - «*nunc et in hora mortis nostrae*» - e informano il tono di tutto il libro. Il primo avvenimento che Tomasi di Lampedusa descrive è la scoperta di un soldato morto in giardino. Per quanto riguarda il principe, questa è l'ora della morte, poiché quasi nulla di ciò che fa nel romanzo ha qualche effetto sulla paralisi e la decadenza che avvolgono lui, la sua famiglia e la sua classe sociale. In breve, *Il Gattopardo* è una risposta meridionale alla questione meridionale, senza sintesi, trascendenza o speranza. «I Siciliani» dice Don Fabrizio a Chevalley, l'emissario di Torino che gli chiede di accettare un seggio in Senato,

non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti: la loro vanità è più forte della loro miseria; ogni intromissione di estranei sia per origine sia anche, se si tratti di Siciliani, per indipendenza di spirito, sconvolge il loro vaneggiare di raggiunta compiutezza, rischia di turbare la loro compiaciuta attesa del nulla; calpestati da una diecina di popoli differenti essi credono di avere un passato imperiale che dà loro diritto a funerali sontuosi. Crede davvero Lei, Chevalley, di essere il primo a sperare di incanalare la Sicilia nel flusso della storia universale? [Il principe parla dei diversi poteri che ci hanno provato] [...] e chi sa più chi siano stati? La Sicilia ha voluto dormire, a dispetto delle loro invocazioni; perché avrebbe dovuto ascoltarli se è ricca, se è saggia, se è onesta, se è da tutti ammirata e invidiata, se è perfetta, in una parola? (G 125-126)

Qualsiasi cosa prometta miglioramenti, sviluppo e autentici cambiamenti viene liquidata come interferenza esterna. (Il principe è fulminante sull'argomento della perfettibilità umana invocato da Proudhon e Marx, a cui si riferisce come a «un ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome», G 126.) L'implacabile sole siciliano, le colline aride e i campi enormi, i castelli imponenti e i merli che si sgretolano sono fatti immutabili, e sono loro, e non i tentativi politici auspicati da Gramsci, a marchiare la società siciliana.

Ma questa filosofia ascetica convive con un amore per la vita e un'abitudine alle comodità profondamente radicati. Il

contrasto è più netto, eppure - almeno per un poco - paradossalmente più affrontabile in Tancredi, che ha ereditato dallo zio il portamento aristocratico e l'immensa eleganza, ma che cede con più facilità alla figlia di Calogero Sedàra e al fascino decisamente *déclassé* che la giovane emana. L'identificazione con la Sicilia è la stessa in Tancredi, anche se la sua appropriazione della grande isola meridionale è decisamente predatoria: «ed a lui parve davvero che in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconeri avevano per secoli spadroneggiato e che adesso, dopo una vana rivolta si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre, fatta di delizie carnali e di raccolti dorati» (G 103).

Le generazioni avanzano ineluttabili e mentre l'antico ordine incarnato dal principe muore, le contraddizioni sociali e politiche aumentano, diventano più difficili da contenere o da interpretare come storia personale. La tardività del romanzo di Tomasi di Lampedusa consiste precisa-mente nel suo svolgersi mentre sta per verificarsi la trasformazione del personale in collettivo: un momento che struttura e intreccio evocano superbamente, eppure si rifiutano recisamente di assecondare. Il principe non può avere un figlio che gli succeda; il suo unico successore spirituale è il brillante nipote, un giovane di cui l'anziano zio accetta opportunismo e confusi exploit, dai quali tuttavia alla fine rifugge. «Se vogliamo che tutto rimanga come è» abbiamo già sentito Tancredi dire allo zio che disapprova, «bisogna che tutto cambi». Tancredi somiglia molto al nipote di Napoleone nel *18 brumaio di Luigi Bonaparte* di Marx, un uomo i cui antenati hanno sfruttato una classe di persone come il suocero di Tancredi, Calogero: gente che vede l'associazione all'aristocrazia come un accesso al potere. L'altro, e in qualche modo più autentico, erede del principe è la rigida figlia Concetta, che non sa - nemmeno mezzo secolo dopo — perdonare la mancanza di delicatezza e di rispetto di Tancredi verso la Chiesa. Sebbene sopravviva al padre e a Tancredi stesso, non ha né l'intelligenza né la straordinaria, quasi astratta, autostima del vecchio Gattopardo. Tomasi di Lampedusa la tratta in maniera molto aspra. La proprietà a cui è più affezionata è il cane del padre, impagliato dopo la sua morte, e il romanzo si conclude con l'improvvisa scoperta del

«vuoto interiore» che la pelle del cane simboleggia:

Mentre la carcassa veniva trascinata via, gli occhi di vetro la fissarono con l'umile rimprovero delle cose che si scartano, che si vogliono annullare. Pochi minuti dopo quel che rimaneva di Bendicò venne buttato in un angolo del cortile che l'immondezzaio visitava ogni giorno: durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida (G 187).

Un declino come questo, improvviso per non dire letteralmente catastrofico, solleva immediatamente la questione di chi o che cosa Tomasi di Lampedusa abbia voluto rappresentare. Dopo tutto, questa è la storia di chi, di che cosa? Le affinità con le vicende della vita tutto sommato poco interessante di Tomasi di Lampedusa, che non ebbe figli, spingono a pensare che il romanzo sia in un certo senso una *Morte di Ivan Il'ic* siciliana, che a sua volta maschera un potente impulso autobiografico. L'ultimo Salina è in effetti l'ultimo Tomasi di Lampedusa, la cui malinconia erudita, totalmente priva di autocommiserazione, è al centro del romanzo, esiliata dalla continuità storica del ventesimo secolo, rappresentazione di uno stato di tardività anacronistica dotato di una autenticità convincente e di un principio ascetico incrollabile che escludono sentimentalismo e nostalgia.

Il romanzo e il film pongono seriamente il problema della storia e ancora una volta la questione del genere. Si può affermare, come ho fatto io poco fa, che questo romanzo sia una risposta a Gramsci e una parziale conferma delle sue opinioni. A differenza della critica di Adorno o della musica tarda di Strauss, *Il Gattopardo* non presenta alcuna difficoltà tecnica ed è leggibile, quasi convenzionale; eppure, in parte a causa delle sue vicende e di quelle del suo autore, è un oggetto culturale raro, dunque di alto rilievo. Resiste a ogni generalizzazione quasi come resiste alla sociologia popolare, ed è stato rifiutato da molti editori per i tormenti che descrive, oltre che per le sue limitate attrattive. Non è andata così per *Il Gattopardo* di Visconti, nato come film patinato in super

Technicolor prodotto dalla 20th Century Fox. Quando leggiamo Tomasi di Lampedusa, non abbiamo alcun dubbio che si tratti di una storia personale, e anche molto peculiare. Il romanzo ci permette di fare dell'ironia sul principe quando parla della e per la Sicilia. Quando Tomasi di Lampedusa ci ricorda, con le sue parole, il collegamento tra le carrozze dell'Ottocento e gli aerei del Novecento, sappiamo che il casato dei Salina può anche, in senso stretto, essere finito, ma i suoi eredi sono sopravvissuti alla Seconda guerra mondiale, un po' sottotono, è vero, ma pur sempre vivi.

La storia della Sicilia di Visconti è anche la storia del cinema del secolo scorso, dalle primitive immagini sfarfallanti fino alle pellicole epiche dalla immensa potenza, di cui *Il Gattopardo* rappresenta consapevolmente il simbolo e il culmine, per quanto riguarda la storia italiana postrisorgimentale. Le scene di massa del film, soprattutto le battaglie nelle strade di Palermo e la titanica scena del ballo, sono la prova dei prodigiosi poteri dei super spettacoli cinematografici della fine del Novecento. La superficie del film, anche se attentamente costruita e modulata, è lussuosa, costosa, gigantesca e in certi momenti eccessiva. Con quei costumi, quegli interni ed esterni straordinariamente dettagliati, tutti autentici e soprattutto opulenti, ci fa sentire spettatori insignificanti. Quasi tutto ciò che è stato scritto sul film include invariabilmente una descrizione delle puntigliose e quasi fanatiche richieste di Visconti - i cento sarti, l'esercito di cuochi che ogni giorno rifornivano la scena del ballo di piatti di carne e dolci, i cinquanta giorni di riprese e i quaranta di montaggio soltanto per quella scena, i condizionatori d'aria e gli istruttori, gli elettricisti e i consulenti militari, e così via. La storia di Tomasi di Lampedusa, la storia privata di un aristocratico che invecchia, a un tratto esplode, viene resa esplicita e diventa tutta un'altra cosa, la storia collettiva non di una famiglia di aristocratici siciliani in declino ma della stessa Italia moderna, che rivaleggia con Hollywood con le sue celebrità e le sue imprese ambiziose. Visconti aveva detto che questo film doveva essere la realizzazione della teoria gramsciana del trasformismo, e questa lezione viene descritta dal punto di vista di un importante intellettuale di sinistra aristocratico, lo stesso Visconti. In realtà è ancora di più - il

racconto collettivo del declino del Meridione visto con l'apparato e il potere di rappresentazione di un'industria settentrionale, quella cinematografica, che si trova al Sud non solo per raccontare la Sicilia vera, ma anche per trasformarla in un oggetto di consumo fruibile.

Trionfo della *société du spectacle* di Guy Debord, *Il Gattopardo* di Visconti è davvero un meraviglioso dramma in costume in cui la padronanza della tecnica cinematografica cancella non solo l'intimità del passato, ma anche il fatto stesso che sia passato, la sua irrecuperabilità, che è al centro del romanzo di Tomasi di Lampedusa. Quest'opera offre numerosi squarci sul passato, ma ciascuno di essi lascia l'impressione di qualcosa di indicibile o in ultima istanza inafferrabile. Così quando Calogero e Don Fabrizio iniziano a conoscersi, il futuro suocero, rozzo ma perspicace, vede nel principe «una certa energia tendente verso l'astrazione, una disposizione a cercare la forma di vita in ciò che da lui stesso uscisse e non in ciò che poteva strappare agli altri; da questa energia astrattiva egli rimase fortemente colpito» (G 93). Qui il lettore ha a disposizione una serie di indizi per comprendere la straordinaria presunzione del principe, la sua riservatezza, la sua pignoleria e mancanza di avarizia e soprattutto la sua energia intatta, anche se sconfitta, alla fine. Inoltre, naturalmente, Tomasi di Lampedusa ci dice che Calogero rimane molto impressionato da questa energia. E dal momento che lo scopo dell'intero passaggio è suggerire l'«energia astrattiva» di Don Fabrizio e la sua elusiva interiorità, per definizione non possiamo ricevere troppe informazioni o avvicinarci troppo al principe. Ciò che dà a questo brano il suo accentuato effetto di tardività è l'essere circondato da numerose descrizioni di mortalità e declino, nessuna delle quali in realtà tocca o modifica l'integrità del principe, sebbene sia un uomo il cui tempo è giunto alla fine. Così Tomasi di Lampedusa riesce a suggerire mortalità ed eroismo anacronistico senza specificarne la natura precisa, nonostante il principe sia soggetto a vere e proprie devastazioni del tempo e a una pubblica (perché ben nota) storia di sconfitta.

Niente di tutto questo è nemmeno remotamente possibile nel film. L'interpretazione di Burt Lancaster è, sotto tutti i punti di vista, un vero *tour de force*, un superbo esempio di

recitazione. Quando il film fu ridistribuito, nel 1983, Pauline Kael ne scrisse una recensione molto positiva sul *New Yorker* e si dilungò sottolineando il successo di Visconti nel descrivere, a suo dire per la prima volta nel cinema, l'aristocrazia dall'interno. Ebbe in particolare parole di lode per Lancaster che, e lo disse con grande trasporto, anima il centro di consapevolezza del film. «Non potremmo sentirci più vicini a lui se fossimo al suo posto — e in un certo senso lo siamo. Vediamo ciò che vede lui, sentiamo ciò che sente; sappiamo cosa pensa.»¹⁰ Credo sia possibile condividere il suo entusiasmo per la notevole interpretazione di Lancaster senza accettare le sue argomentazioni. Il film esiste esteticamente grazie al romanzo, ma non riproduce, *e non può farlo*, le impegnative alternanze tra dentro e fuori personaggi e circostanze, come descritte da Tomasi di Lampedusa. Al loro posto, il piacere del realismo mimetico ci arriva attraverso un mezzo visivo molto più specifico del testo di Tomasi di Lampedusa quanto alle superfici. Anzi, il film funziona non entrando, ma uscendo dal romanzo, dilatando, esagerando, aggiungendo e alla fine travolgendone il tema profondamente pessimistico e privato. Non è soltanto guardando il viso stanco di Lancaster durante il ballo che ne comprendiamo le stoiche sofferenze, ma anche quando il montaggio stacca sull'immagine pomposa eppure profondamente voluttuosa di Angelica, e da lei alla straordinaria scena che nella sceneggiatura è definita della «galleria del pouf», in cui Lancaster sembra così stanco e sopraffatto da una sensazione pericolosamente prossima alla nausea, mentre guarda tutte quelle donne comportarsi come formiche brulicanti intorno a un pezzo di zucchero. (In realtà Tomasi di Lampedusa le descrive come «un centinaio di scimmiette» e il principe diventa «il guardiano di un giardino zoologico», G 150.)

Allo stesso modo la risata di Angelica - esagerata, rumorosa, eccessivamente lunga - quando partecipa alla prima cena a Donnafugata come ospite dei Salina, strappa il film al mondo privato e astratto del principe per portarlo in un ambito completamente diverso. In queste scene c'è una certa misoginia che trovo molto inquietante. Visconti aggiunge anche un incontro tra Lancaster e una serva, sulla strada per Donnafugata, che non compare nel romanzo; e abbellisce con

interni barocchi l'avventura notturna di Don Fabrizio a Palermo in visita a Mariannina, la prostituta che frequenta occasionalmente.

Quello che fa Visconti al romanzo di Tomasi di Lampedusa, usando il mezzo filmico, è aggiungere una specie di discanto cinematografico proustiano, la preoccupazione *fin de siècle* per l'abbondanza, il divertimento e il piacere eccessivo delle classi privilegiate che non riflettono molto su quanto costano le cose o su quanto dureranno i loro patrimoni. Le descrizioni di Tomasi di Lampedusa del principe e della sua famiglia sottolineano la povertà incombente su quella casata aristocratica un tempo maestosa; Tancredi non ha praticamente un soldo, e quando padre Pirrone viene a ricordare al principe che Concetta è innamorata del cugino, il principe allontana il pensiero perché il nipote avrà bisogno di più soldi di quanti Concetta potrà mai avere. Nel film i ragionamenti di Lancaster giungono inattesi, in realtà è l'unico punto in cui ci accorgiamo che i Salina sono disperatamente a corto di denaro. Comunque la questione viene rapidamente accantonata e l'interpretazione che Lancaster dà di quel discorso suggerisce che sia interessato a vivere indirettamente attraverso Tancredi, oltre che a fornirgli le risorse di cui ha molto bisogno. Per il resto il film di Visconti trasuda ricchezza illimitata e prestigio intatto. I servitori della famiglia sono silenziosi, gli abitanti della città sono descritti come sudditi che esistono solo per garantire obbedienza, e quando si arriva alla scena del ballo, si ha l'impressione che, ben lontana dall'essere una povera provincia meridionale, la Sicilia potrebbe anche essere Parigi.

Come ho già detto, *Il Gattopardo* dà inizio all'ultima fase della carriera di Visconti ed è il primo di una serie di film che descrivono un mondo eccessivo e irrimediabilmente e fatalmente decadente. In quel periodo Visconti era anche molto coinvolto nella produzione di opere liriche e, volendo cogliervi uno schema a posteriori, di drammi violenti e melodrammatici (come *Peccato che sia una sguadrina*). Nel *Gattopardo*, che Visconti mantenne attentamente dentro i confini dell'eroismo, dell'ammirazione, e naturalmente dell'opulenza, filtra poco di questa distruzione e di questa sordida degenerazione. Visconti è alquanto limitato dalla

natura stessa del romanzo di Tomasi di Lampedusa, con la sua atmosfera spesso luttuosa e davvero poco divertente. Nowell-Smith ipotizza che la fine del film costituisca anche un commento ironico sul fallimento del Risorgimento: mentre i ribelli garibaldini devono morire (si sente l'eco lontana di alcuni spari) il principe e la sua famiglia hanno stretto alleanza con la nuova classe che garantisce loro la sopravvivenza. Poi prosegue aggiungendo che l'identificazione di Visconti con il principe distaccato dalla sua famiglia e dalla Sicilia - nella sua ultima ripresa lo vediamo camminare da solo verso il mare - è bilanciata da «un gesto sommario» al massimo, perché il riferimento di Visconti alla rivoluzione fallita (gli spari nella colonna sonora) avvolge il principe solitario e «conferisce al film la prospettiva politica che sembrava avere perduto. Ma è [solo...] un omaggio alle cause rivoluzionarie in cui Visconti crede, senza esservi direttamente coinvolto». ¹¹

Tuttavia analizzando il contenuto politico di queste due opere straordinarie è chiaro, io credo, che il problema non è affatto la politica: nel film e nel romanzo abbiamo la ricostruzione di un mondo irrecuperabile, in parte di fantasia e in parte storico, dominato da una figura eroica dalle proporzioni eccezionali. Nessuna delle due, in altre parole, ci permette di identificarci con il Gattopardo, forse perché la maggior parte dei lettori e degli spettatori sono gli stessi sciacalletti, iene e pecore di cui Don Fabrizio parla con Chevalley, ma in parte anche perché gli effetti distanzianti di questo film colossale e di questo romanzo sottilmente meditativo cospirano, ciascuno a suo modo, per tenere lontano il lettore/spettatore. Nel romanzo Tomasi di Lampedusa sottolinea l'autorità patriarcale di Don Fabrizio come custode delle proprietà e della famiglia, il *pater familias* responsabile del benessere di chi dipende da lui. Il fatto che sia anche una persona reale, antenato dell'autore che scrive con tale tatto e comprensione di tutti loro, ne accentua la preveggenza dinastica. Nel film troviamo una parziale corrispondenza a quel senso di coerenza e responsabilità, ma non deriva dal personaggio del principe, la cui autorità e carisma discendono moltissimo, credo, da altri film in costume. (Il personaggio del grande signore, re, eroe e così via nasce dalle grandiose epiche hollywoodiane, da *Il segno della croce* a *Quo vadis*, *Ben Hur*, *El*

Cid e *I dieci comandamenti*, sicuramente è stato Burt Lancaster a portarsi dietro quel passato. La cosa interessante è che per questo ruolo Visconti avrebbe voluto Laurence Olivier, e poi Marion Brando, ma alla fine si decise per Lancaster, star e *protégé* della 20th Century Fox.) No, l'autorità del principe deriva dal mondo creato sullo schermo da Visconti, un mondo di cui lui, come regista, è autore. Dal punto di vista qualitativo, naturalmente, il mondo di Visconti è una variante di quello della famiglia di Tomasi di Lampedusa, e grazie al suo gusto, alla sua scrupolosa fedeltà all'Italia dell'Ottocento e alla sua intelligenza cinematografica superiore, alla fine non diventa affatto un film hollywoodiano, ma l'opera di un artista tardo che deve molto a Wagner, Proust e allo stesso Tomasi di Lampedusa.

Tutto ciò male si accorda con le forme da consumo di massa utilizzate da Visconti e Tomasi di Lampedusa. Il contrasto con Adorno, e anche con Strauss, è molto forte, dal momento che entrambi hanno lavorato con mezzi molto più specializzati e resistenti, il saggio filosofico e la musica classica. In tutti e quattro, tuttavia, si avverte non solo una certa prodigalità, un desiderio di spingersi fino alla stravaganza, e un rifiuto arrogante di ciò che è accettabile o facile, ma anche un patto molto rischioso e antagonistico con i sistemi autoritari, compresa l'autorità dell'autore imperioso, le cui caratteristiche più intime sembrano capaci di eludere interamente il sistema. Ciascuna delle figure che ho esaminato qui fa della tardività o della intempestività, e di una vulnerabile maturità, una piattaforma per articolare la soggettività in maniere alternative e non irreggimentate, avendo al tempo stesso acquisito per una vita intera abilità e finezza tecnica, come il Beethoven tardo. Adorno, Strauss, Tomasi di Lampedusa e Visconti - come Glenn Gould e Jean Genet - mettono l'uno contro l'altro i grandi codici totalizzanti della cultura occidentale e della diffusione culturale del Novecento: la parte commerciale del mondo della musica, dell'editoria, del cinema e del giornalismo. L'unico aspetto difficile da trovare nelle loro opere è l'imbarazzo, anche se sono perfettamente consapevoli di sé ed eccelsi dal punto di vista tecnico. E come se, raggiunta la vecchiaia, non volessero accettare nulla della supposta serenità o maturità che porta

con sé, dell'amabilità o della capacità di ingraziarsi gli altri. Eppure in nessuno di loro la mortalità è negata o evitata, ma continua a tornare, nel tema della morte che compromette, e stranamente eleva, il loro utilizzo del linguaggio e dell'estetica.

6. Il virtuoso come intellettuale

Soltanto poche figure nella storia della musica, e pochissimi esecutori, hanno goduto di una reputazione tanto ricca e complessa al di fuori del mondo musicale come il pianista, compositore e intellettuale canadese Glenn Gould, morto per un ictus nel 1982, all'età di cinquantanni. L'esiguità quantitativa dipende probabilmente dall'aumento del divario tra il mondo della musica classica (escludendo quanto riguarda il mercato, naturalmente) e l'ambiente culturale in generale, divario molto più ampio, per esempio, rispetto ai rapporti abbastanza intensi che intercorrono tra il mondo della letteratura e quello della pittura, del cinema, della fotografia e della danza. Oggi, il letterato o l'intellettuale, hanno una competenza piuttosto scarsa della musica come arte, quasi mai hanno sperimentato lo studio di uno strumento, del solfeggio o della teoria, e tranne l'acquisto di dischi o la conoscenza di qualche nome come Karajan o Callas, non possiedono una formazione approfondita nella pratica concreta della musica - sia che questo significhi essere in grado di mettere in relazione esecuzione, interpretazione e stile, sia riconoscere la differenza tra le caratteristiche armoniche e ritmiche di Mozart, Berg e Messiaen. Questo divario probabilmente dipende da vari fattori, come la diminuita presenza della musica nell'ambito delle materie umanistiche, il declino delle interpretazioni amatoriali (una volta il percorso di formazione includeva lezioni di pianoforte o di violino) e la difficoltà di accedere al mondo della musica contemporanea. Pur tenendo presente tutto ciò, però, possiamo citare alcuni nomi che riscuotono una notevole popolarità: Beethoven, naturalmente; Mozart (soprattutto per merito di Salisburgo e del film *Amadeus*); Rubinstein (un po' per via del cinema, un po' per i capelli e le mani); Liszt e Paganini; Wagner, ovviamente; e più di recente Pierre Boulez e Léonard Bernstein. Forse ce ne sono altri, come

i tre tenori, perlopiù collegati all'opera e alla pubblicità, ma anche figure musicali notevoli e centrali del nostro tempo, come Elliott Carter, Daniel Barenboim, Maurizio Pollini, Harrison Birtwistle, György Ligeti e Oliver Knussen sono eccezioni che confermano la regola, piuttosto che rappresentare il cuore della vita culturale come spetterebbe a musicisti di questa statura.

La particolarità di Gould è che sembra aver catturato l'immaginazione del pubblico e tenerla ancora in pugno a più di vent'anni dalla morte. È stato il protagonista di un film molto intelligente, e spesso viene citato in opere di saggistica e narrativa, anche in maniera inusuale, come in «Hawk» di Joy Williams e nel *Soccombente (Der Untergeher)* di Thomas Bernhard. Le registrazioni e i video di e su di lui continuano a uscire e a vendere: la prima incisione delle *Variazioni Goldberg* è stata inclusa dalla rivista *Gramophone* in un elenco dei dieci migliori dischi del secolo, e un bel numero di biografie, studi e analisi su Gould come pianista, compositore e teorico suscita costantemente una notevole attenzione da parte dei media, non solo quelli specializzati, ma anche i più generalisti. Per molte persone è quasi il simbolo di Bach, al pari di altre figure straordinarie come Pablo Casals, Albert Schweizer, Wanda Landowska, Karl Richter e Ton Koopman. Vale la pena, credo, indagare sul collegamento tra Gould e Bach, e cercare di capire come questa associazione con il grande genio del contrappunto, durata per tutta la vita, instauri uno spazio estetico unico e straordinariamente plastico, creato dallo stesso Gould in quanto intellettuale e virtuoso.

Tuttavia, in queste riflessioni non vorrei perdere di vista il fatto che Gould era innanzitutto capace di comunicare un altissimo grado di piacere, non solo in ciò che faceva come interprete e personalità, ma anche nel genere di attività intellettuale che la sua vita e la sua attività sembravano ininterrottamente stimolare. Come vedremo, questa è in parte una conseguenza diretta del suo virtuosismo unico, che proverò a illustrare, e in parte anche il frutto dei relativi effetti. A differenza delle magie tecnologiche digitali di quasi tutti gli altri musicisti del suo livello, il virtuosismo di Gould non era concepito semplicemente per colpire e straniare l'ascoltatore/spettatore, ma piuttosto per attirare il pubblico

provocandolo, spiazzando le aspettative e creando nuovi orientamenti del pensiero basati in grande misura sulla sua lettura della musica di Bach. Ho preso a prestito la frase «nuovi orientamenti del pensiero» dalla magistrale riflessione di Maynard Solomon su ciò cui Beethoven diede avvio componendo la Nona sinfonia - cioè una ricerca non solo di ordine, ma anche di nuove modalità di comprensione, e perfino di un nuovo sistema mitologico nel senso che dà a questo termine Northrop Frye. La particolarità di Gould come fenomeno di tardo Novecento — la sua attività, compreso il periodo successivo al 1964 quando abbandonò il concertismo, iniziò a metà degli anni cinquanta e finì con la sua morte, avvenuta nel 1982 — è che inventò praticamente da solo un contenuto intellettuale autenticamente impegnativo e complesso, quello che ho appena definito «nuove modalità di comprensione», per le attività dell'interprete virtuoso, ruolo che a mio avviso continuò a svolgere per tutta la vita. Non penso, tuttavia, che sia necessario sapere tutto ciò che Gould aveva in mente, per apprezzarlo come fanno ancora in molti: eppure, meglio si riesce a comprendere la natura generale della sua missione e di ciò che seppe realizzare nei panni di un tipo davvero inconsueto di intellettuale virtuoso, più questa sua posizione ci apparirà interessante e ricca.

Bisogna ricordare che il virtuoso compare nella vita musicale europea come forza autonoma solo dopo e grazie al percorso esemplare di Liszt e Paganini, compositori ed esecutori demoniaci che ricoprirono un ruolo importante nell'immaginazione culturale intorno alla metà dell'Ottocento. I loro principali predecessori, contemporanei e successori - Mozart, Chopin, Schumann, perfino Brahms — erano stati a loro volta interpreti di rilievo, ma sempre in seconda battuta rispetto alla loro fama di compositori. Liszt fu la più grande personalità del suo tempo, ma era noto soprattutto come un personaggio straordinario, per non dire attraente, in concerto, una figura che il pubblico guardava, ammirava e venerava, quasi incredula. Dopo tutto, il virtuoso è frutto della borghesia e dei nuovi spazi scenici autonomi, laici e cittadini (sale da concerto e da recital, parchi e palazzi delle arti appositamente costruiti per accogliere proprio l'interprete, una figura appena emersa, e non il compositore) che sostituirono le chiese, le

corti e le proprietà private che un tempo avevano alimentato Mozart, Haydn, Bach e, nei suoi primi anni, anche Beethoven. Liszt fu il primo a proporre l'idea dell'interprete come oggetto specializzato di meraviglia per un pubblico pagante appartenente alla classe media. Gran parte di queste notizie è contenuta in un'affascinante raccolta di saggi sulla storia del pianoforte e dei pianisti, *Piano Roles*, curata da James Parakilas. E come ho già scritto altrove, la moderna sala da concerti dove ci rechiamo ad ascoltare i prodigi e le loro capacità tecniche è in realtà una specie di precipizio, un luogo di pericolo ed eccitazione che si trova ai limiti, dove l'interprete, che non ha composto la musica, viene applaudito da un pubblico che partecipa all'evento vivendolo come un'occasione, come l'ho già definita, estrema, qualcosa che non è né ordinario né ripetibile, un'esperienza perigliosa piena di potenziali disastri e rischi costanti, sia pure in uno spazio limitato. Al tempo stesso, a metà del ventesimo secolo, l'esperienza del concerto si perfeziona e specializza fino a diventare un profondo strania-mento dalla vita quotidiana, discontinua rispetto al suonare uno strumento per piacere e soddisfazione personale, completamente collegata a un mondo rarefatto e competitivo costituito da altri interpreti, bottegghini, agenti, intendenti e impresari, oltre che da dirigenti di case disco-grafiche e radio televisive, che esercitano un controllo sempre maggiore. Gould era un prodotto e insieme una reazione a questo mondo. Non avrebbe mai potuto raggiungere quel grado di eccellenza se nei momenti cruciali della sua carriera non avesse avuto a disposizione la Columbia Records e la Steinway, per non parlare della compagnia telefonica, dei direttori delle istituzioni concertistiche, di intelligenti produttori disco-grafici, tecnici del suono e medici con cui lavorò per tutta la vita. Ma era anche dotato di un talento fenomenale che funzionava brillantemente in quell'ambiente e che, al tempo stesso, riuscì a spingere oltre.

Non ha molto senso dilungarsi sulle caratteristiche che resero Gould lo straordinario eccentrico che era: lo sgabello basso, il canticchiare, i gesti, le smorfie inattese e i cenni da direttore d'orchestra a cui si lasciava andare quando suonava, le strane libertà che si prese con i compositori che non gli piacevano, come Mozart, e anche la bizzarra scelta di

repertorio, che comprendeva il Bach interpretato in maniera unica, più compositori - come Bizet, Wagner, Sibelius, Webern e Richard Strauss - certo non noti per avere scelto la tastiera come mezzo principale di espressione. Ma non è possibile trascurare il fatto che da quando fu disponibile il disco delle *Variazioni Goldberg* incise da Gould, la storia del virtuosismo toccò un livello del tutto nuovo: Gould portò la pura maestria del suonare davanti a un pubblico a un'altezza, o forse possiamo anche chiamarla deviazione, mai raggiunta prima. La sua comparsa fu una specie di evento originale, privo di precedenti conosciuti nella storia della musica (viene in mente Busoni, ma quando vedevi o sentivi Gould all'opera, il paragone con il pensatore e pianista italo-tedesco rapidamente e giustamente cadeva), anche perché non apparteneva ad alcuna dinastia di maestri o a qualche scuola nazionale e suonava un repertorio (per esempio Byrd, Sweelinck e Gibbons) che prima nessuno aveva mai preso in considerazione come materiale adatto a un recital pianistico. A questo si aggiungano la tecnica, notevolmente rapida, ritmicamente tesa ed estremamente complessa, con cui interpretava brani molto noti, più il suo attaccamento di fondo alle forme della fuga e della ciaccona, perfettamente incarnato nella sarabanda dell'aria e nelle trenta variazioni delle *Variazioni Goldberg*, e almeno inizialmente otterremo un talento del tutto inaspettato che aggredisce un pubblico placido e passivo, abituato a rilassarsi e ad attendere semplicemente la propria dose serale di musica come la cena in un buon ristorante. Alcune battute dell'incisione di Gould del 1957 del Terzo concerto di Beethoven con Karajan, o un paio di scene dai video delle sue interpretazioni di una fuga, ci dicono immediatamente che stava cercando di andare al di là del virtuosismo concertistico. Va anche detto che le capacità pianistiche di Gould erano davvero straordinarie, sicuramente alla pari con quelle di Horowitz, che pare fosse l'unico pianista che Gould considerava come rivale, sia pure sopravvalutato. Per quanto riguarda rapidità e chiarezza di esecuzione; il suo talento fenomenale per le doppie terze, ottave e seste, e per le successioni cromatiche; il portamento magnificamente scolpito che faceva suonare il pianoforte come un clavicembalo; la singolare capacità di produrre purezza e trasparenza nei

passaggi contrappuntistici; l'abilità senza pari nel suonare a prima vista, memorizzare e interpretare complesse partiture contemporanee, nel realizzare al pianoforte brani orchestrali classici e operistici (basta ricordare, per esempio, le sue interpretazioni delle opere di Strauss, parti vocali e tutto il resto), Gould stava davvero molto in alto e si collocò con facilità allo stesso livello tecnico di artisti come Michelangeli, Horowitz, Barenboim, Pollini e Argerich. È possibile ascoltare Gould e ricavarne un po' del piacere che offrono il virtuoso vecchio stampo o quello moderno, anche se intendo sostenere che Gould faceva sempre qualcosa di più, e che era questo a renderlo così assolutamente inusuale.

Non voglio riassumere qui tutta una serie di interessanti resoconti e analisi del suo modo di suonare: sono disponibili per esempio una versione aggiornata dello studio pionieristico di Geoffrey Payzant; le sensibili osservazioni psichiatriche di Peter Ostwald sull'elemento sadomasochistico presente nel suo stile interpretativo ma anche nella sua vita affettiva; e un maturo saggio filosofico e culturale di Kevin Bazzana, *Glenn Gould: The Performer in the Work*. Queste opere, oltre all'eccellente biografia di Otto Friedrich, descrivono in maniera puntigliosamente intelligente e fedele lo stile di Gould come qualcosa di più che un semplice virtuosismo interpretativo. Quello che vorrei proporre io, però, è una descrizione della sua opera che lo situi all'interno di una particolare tradizione critica intellettuale, in cui il suo consapevole riformulare e riaffermare il virtuosismo tenta di raggiungere conclusioni normalmente perseguite non dagli interpreti, ma dagli intellettuali, con il solo ausilio del linguaggio. Vale a dire che l'opera di Gould nella sua interezza - non va dimenticato che fu un prolifico scrittore, produsse documentari radiofonici e diresse le registrazioni in video delle proprie esecuzioni - offre un ritratto del virtuoso che supera volutamente i confini ristretti del concertismo, ed è capace di entrare in un ambito discorsivo dove esecuzione e dimostrazione espongono un pensiero sulla liberazione e la critica intellettuali davvero impressionante e radicalmente in contrasto con l'estetica dell'esibizione compresa e accettata dal pubblico moderno dei concerti.

Gli studi di Adorno sul regresso dell'ascolto hanno

ampiamente dimostrato come quelle circostanze fossero impoverite, ma in particolare hanno analizzato quella *Meisterschaft* e quel potere che, nella prassi della concertistica contemporanea, sono associati al culto del musicista virtuoso. Secondo Adorno il virtuoso è incarnato dalla figura di Toscanini, direttore d'orchestra creato da un'azienda moderna per comprimere, controllare e dare forma più efficace all'esecuzione musicale, facendola diventare un suono capace di catturare l'ascoltatore contro la sua volontà. Cito il breve estratto seguente da «La maestria del maestro» pubblicato in *Klangfiguren*:

Dietro il suo atteggiamento sovrano sta in agguato l'ansia di abbandonare l'ascoltatore anche soltanto per un secondo, perché potrebbe stancarsi dello spettacolo e andarsene: un ideale da botteghino, divenuto autonomo nei confronti della sua persona e fattosi istituzione, che si crede l'imperturbabile forza di un fuoco divampante. Esso impedisce quella dialettica fra il tutto e la parte che si compie nella grande musica e che deve realizzarsi in ogni grande interpretazione. Fin dall'inizio si afferma un concetto superiore e astratto di totalità, simile allo schizzo di un quadro che poi viene in un certo senso spennellato, con un dispiegamento sonoro che stordisce per la sua momentanea ricchezza sensuale, cosicché al dettaglio vengono sottratti i suoi autentici impulsi. La musicalità di Toscanini ha qualcosa di estraneo al tempo, qualcosa di visivo.

La vuota forma della totalità viene allestita, senza che si stabiliscano relazioni, mediante stimoli isolati ai fini di un ascolto atomizzato, non diversamente da quanto accade nell'industria culturale.¹

Sicuramente l'abbandono del palcoscenico da parte di Gould, avvenuto nel 1964 all'apice della carriera, fu, e lui lo disse molte volte, il suo modo di sfuggire proprio a quel genere di artificiosità e distorsione che Adorno descrive in maniera così secca e ironica. Al suo vertice, lo stile esecutivo di Gould comunicava l'opposto della musicalità atomizzata ed essiccata che Adorno attribuisce, un po' ingiustamente, a Toscanini, le cui migliori interpretazioni di Verdi e Beethoven avevano la limpidezza e l'asciutta interconnessione del Bach di Gould. In

ogni caso, Gould voleva evitare gli effetti distorti che secondo lui caratterizzavano le esibizioni dal vivo, in cui l'interprete deve catturare e trattenere l'attenzione di chi si trova in galleria. Quindi scappò definitivamente dal palcoscenico. Ma era una fuga verso dove? Dove pensava di nascondersi? E perché la musica di Bach è così specificatamente centrale per la traiettoria intellettuale di Gould come virtuoso?

Possiamo iniziare a rispondere a queste domande esaminando un discorso pronunciato da Gould nel novembre del 1964 per i laureati della University of Toronto. Si trattava di una serie di consigli che, credo, definiscano davvero bene il suo manifesto di musicista interprete. Parlò ai giovani laureati della necessità di rendersi conto che la musica «è il prodotto della costruzione puramente artificiale del pensiero sistematico», dove la parola «artificiale» non indica qualcosa di negativo, ma di positivo, «è relativa a un opposto» e non è affatto una «merce analizzabile» ma piuttosto «è ricavata dalla negazione, che costituisce una ben piccola sicurezza di fronte al vuoto di negazione che la circonda». Proseguì dicendo che dobbiamo rispettare, e quindi tenere in debita considerazione, quanto sia potente la negazione se confrontata con il sistema, e che solo tenendolo bene a mente i nuovi laureati sarebbero stati in grado di approfittare di «quella saturazione dell'invenzione da cui dipendono le idee creative, perché l'invenzione è, in realtà, un cauto immergersi nella negazione che si trova fuori dal sistema da una posizione saldamente installata all'interno del sistema stesso». ²

Se accettiamo una certa confusione tra le varie metafore imperfettamente inanellate, riusciremo a decifrare il senso di ciò che Gould sta cercando di spiegare. La musica è un sistema razionale, strutturato; è artificiale perché è costruita dall'uomo, e non naturale; è un'affermazione contro la «negazione» o mancanza di senso di ciò che ci circonda; e ciò che più conta è che dipende dall'invenzione, qualcosa che implica l'avventurarsi al di là del sistema e dentro la negazione (il modo di Gould di descrivere il mondo fuori dalla musica), per poi tornare dentro il sistema com'è rappresentato dalla musica. Questa descrizione può voler dire tutto, ma non è il consiglio professionale che ci si aspetterebbe da parte di un interprete virtuoso che dovrebbe piuttosto suggerire di fare molto

esercizio, essere fedeli alla partitura e cose di questo genere. Gould si pone l'obiettivo difficile e sorprendentemente ambizioso di affermare un credo in cui, per pensare alla musica come arte di espressione e interpretazione, è necessaria una tensione verso la coerenza, il sistema e l'invenzione. Dovremmo ricordare che dice queste cose dopo essere stato associato per anni a un tipo particolare di musica, quella di Bach, dopo aver praticato a lungo il rifiuto, affermato eloquentemente e poi riconfermato, di quella che definiva musica romantica «verticale»; quando iniziò seriamente la sua carriera di musicista, essa era già diventata l'ingrediente fondamentale, altamente commerciale e accreditato, del repertorio pianistico, in grado di offrire quel genere di effetti manieristici che nella maggior parte delle sue esibizioni (soprattutto quando suonava Bach) cercava con tutte le sue forze di evitare. Inoltre il suo disagio nel trovarsi a stretto contatto con il corso del tempo, il suo apprezzamento per compositori fuori dal tempo come Strauss, il suo interesse nel determinare grazie all'esecuzione e all'interno di essa, uno stato di libertà estatica, e il suo definitivo ritiro dalla consueta routine concertistica -tutto questo aggiunse sostanza a quella che potremmo definire la sua inconsueta impresa virtuosistica fuori dal palcoscenico.

E infatti ciò che distingueva il suo stile interpretativo, che continuava a coltivare nella completa intimità degli studi di registrazione in cui lavorava a notte fonda, era in primo luogo la comunicazione di una coerenza razionale e sistematica, e in secondo luogo il prediligere a tal fine l'esecuzione della musica polifonica di Bach come incarnazione di quell'ideale. Ora, a metà degli anni cinquanta non dev'essere stato facile scegliere Bach (e la musica dodecafonica fortemente influenzata dal razionalismo bachiano) e farlo diventare la pietra miliare di una carriera pianistica; dopo tutto, pianisti formidabili come Van Cliburn e Vladimir Askenazi decollarono verso la celebrità proprio in quel periodo e la musica che interpretavano con tanto successo proveniva dal repertorio romantico standard: Liszt, Chopin, Rachmaninoff. Per un giovane e provinciale pianista canadese significava molto rinunciare a quel materiale proprio agli inizi, soprattutto se pensiamo che non solo le *Variazioni Goldberg* erano musica molto poco conosciuta, ma

anche che l'esecuzione di Bach al pianoforte era estremamente rara e prevalentemente associata, tra il pubblico, all'antiquariato o agli esercizi scolastici tanto detestati da studenti di pianoforte recalcitranti, che trovavano Bach un compositore difficile e «asciutto» imposto dagli insegnanti per motivi di apprendimento, e non per il piacere. Nei suoi scritti e nelle sue interpretazioni di Bach, Gould si spinse anche oltre, affermando che in una «ricreazione che richiede una fatica esuberante ed espansiva» da parte dell'interprete è contenuta una «gioia definitiva». Sarà meglio fermarsi qui e cercare di comprendere i presupposti che stavano dietro le affermazioni di Gould nel 1964, l'idea pianistica che articolò nelle sue esecuzioni di Bach e i motivi che lo spinsero a scegliere questo compositore.

Prima di tutto, il tessuto polifonico che si irradia verso l'esterno in diverse voci. All'inizio della sua attività Gould aveva sottolineato che le opere di Bach per strumenti a tastiera erano principalmente scritte non per uno strumento qualsiasi, ma per diversi — organo, clavicembalo, pianoforte - o per nessuno, come *L'arte della fuga*. Quindi Bach poteva essere interpretato su qualunque tastiera, in esplicito isolamento dai rituali, dalle convenzioni e dalla *politica correctness* dello *Zeitgeist*, che naturalmente Gould non perdeva occasione di respingere. In secondo luogo, ricordiamo che ai suoi tempi Bach aveva la reputazione di un compositore e interprete anacronistico, per il suo ricorso alle vecchie forme sacre e alle regole del contrappunto stretto, ma anche straordinariamente moderno per i suoi procedimenti compositivi, a volte eccessivamente esigenti, e per la sua audacia cromatica. Gould si basò deliberatamente su questi aspetti per presentarsi come l'interprete controcorrente rispetto alla normale pratica del recital: il suo comportamento in concerto non era affatto conformista, il suo modo di suonare risaliva a un Bach preromantico e nelle sue interpretazioni prive di orpelli e stilemi e decisamente non pianistiche tentava, in maniera del tutto contemporanea, di offrire il suono musicale non al consumo, ma a un'analisi rigorosa.

Un saggio giustamente celebre, pubblicato da Adorno nel 1951 «Bach difeso contro i suoi ammiratori» - riconduce quel che ho appena suggerito riguardo a Gould a una

contraddizione che si troverebbe proprio al centro della tecnica di Bach, e cioè la connessione o legame tra il contrappunto o «quella spaccatura degli elementi tematici dati operata dalla riflessione soggettiva dell'elaborazione tematica» e «le modificazioni del processo lavorativo, impostesi in quello stesso periodo mediante la manifattura e costituite soprattutto dalla scomposizione delle vecchie operazioni artigianali in piccoli atti parziali. Se da ciò risultava la razionalizzazione della produzione materiale, Bach — che non a caso intitolò il suo capolavoro strumentale in base alla più importante acquisizione tecnica della razionalizzazione musicale - ha sublimato per primo l'idea dell'opera d'arte realizzata razionalmente, del dominio estetico sulla natura. La verità più intima di Bach sta forse in ciò, che in lui non solo tale tendenza della società - la più possente fino ad oggi nell'era borghese - è mantenuta riflettendosi nell'opera d'arte, ma viene anche conciliata con quell'alito umano che nella realtà fu condannato al silenzio dalla medesima tendenza quando questa si fu scatenata».³

Dubito che Gould avesse letto Adorno o avesse mai sentito parlare di lui, ma la coincidenza tra i loro punti di vista è davvero notevole. Bach eseguito da Gould porta il segno di una soggettività profonda - spesso criticata - e idiosincratica, eppure viene paradossalmente presentato in modo da sembrare chiaro, puntigliosamente didattico e severo dal punto di vista contrappuntistico, privo di fronzoli. I due estremi si fondono in Gould come, dice Adorno, se fossero presenti nello stesso Bach. «Essendo il più avanzato maestro del basso continuo, Bach ricusò in pari tempo, in quanto polifonista arcaicizzante, di obbedire alla tendenza dell'epoca [*gaudium* o stile galante, come in Mozart], da lui stesso determinata, per indurla a esprimersi secondo la propria verità, che è l'emancipazione del soggetto nell'oggettività di una totalità compatta che si determina nella soggettività stessa» (P 138).

Il nucleo di Bach è anacronistico, è l'unione tra artifici contrappuntistici antiquati e un soggetto moderno e razionale, e questa fusione produce ciò che Adorno definisce «utopia del soggetto-oggetto musicale» (P 138). Quindi interpretare l'opera di Bach nell'esibizione dal vivo significa che «l'esecuzione deve dar evidenza a tutta la ricchezza della compagine musicale,

nella cui integrazione sta in effetti la forza della compagine stessa, e non contrapporre alla pienezza espressiva del testo un'uniformità rigida e in sé immobile, vana parvenza di un'unità la quale ignora la varietà cui dovrebbe pienamente sopperire» (P 141). L'attacco di Adorno all'autenticità fraudolenta dello strumento d'epoca non è naturalmente adatto a tutti i gusti, ma ha assolutamente ragione quando insiste nel dire che ciò che in Bach è creativo e potente non dovrebbe essere dissipato o rispedito nella sfera del «risentimento e dell'oscurantismo» (P 142); Adorno aggiunge che la «vera interpretazione» dell'opera di Bach è «la fotografia ai raggi X di un'opera, e tocca a lei di far risultare nel fenomeno sensibile la totalità di tutti i caratteri e i nessi musicali messi in chiaro con un lento lavoro approfondendo il testo musicale [...] Il testo musicale non è mai, in nessun punto identico all'opera, mentre si impone sempre l'esigenza di mettere in luce, nella fedeltà al testo, ciò che esso cela in sé» (P 140-141).

In questa definizione, l'esecuzione di Bach diventa al tempo stesso rivelazione ed elevazione: l'interprete recupera un particolare tipo d'inventiva bachiana e lo riformula dialetticamente in termini moderni. Il cuore di questo stile esecutivo è la capacità di Gould, straordinariamente profetica e quasi istintiva, di comprendere la creatività di Bach, così come si manifesta in una scrittura polifonica al tempo stesso virtuosistica e intellettuale in senso discorsivo. Per una breve spiegazione di ciò che intendo, mi sono basato su un saggio di Laurence Dreyfus intitolato *Bach and the Patterns of Invention*, pubblicato nel 1996. A mio parere Dreyfus inaugura un nuovo livello di analisi delle fondamentali conquiste creative di Bach e nel farlo modifica la nostra opinione di ciò che Gould era capace di offrire come esecutore. E' un peccato che Dreyfus non lo nomini mai, perché l'elemento che hanno in comune è la parola *invenzione*, utilizzata da Bach stesso, che Dreyfus riconduce correttamente a una tradizione retorica che risale a Quintiliano e Cicerone. *Inventio* significa riscoperta e ritorno, non invenzione come la si intende oggi - per esempio, la creazione di qualcosa di nuovo, come una lampadina o un transistor. In questo antico significato retorico, invenzione è ricerca ed elaborazione delle argomentazioni, e in ambito musicale vuol dire trovare un tema e svilupparlo in maniera

contrappuntistica in modo da articolare, esprimere ed elaborare tutte le sue possibilità. Molto usato da Vico, per esempio, *inventio* è un termine chiave della *Scienza nuova*. Vico lo utilizza per descrivere l'*ingenium*, la capacità di vedere la storia come qualcosa che si costruisce nell'elaborazione della mente umana al lavoro; per Vico, quindi, la poesia di Omero dovrebbe essere interpretata non come la saggezza di un filosofo razionalista, ma come la produzione inventiva di uno spirito assolutamente fertile, che l'interprete successivo sarà in grado di recuperare in maniera creativa proiettandosi tra le nebbie e i miti dell'epoca di Omero. Quindi l'invenzione è una forma di ripetizione, un modo creativo di rivivere.

Questa idea dell'interpretazione e della poesia come invenzione può acquistare un significato musicale se consideriamo la qualità peculiare delle composizioni polifoniche di Bach. Nel comporre le fughe il suo notevole talento per l'invenzione riusciva a cavare da un tema tutte le possibili permutazioni e combinazioni implicite e, attraverso un'abile tecnica, a proporle come un oggetto presentatosi alla mente del compositore, analogamente al materiale dei poemi omerici, e destinato a un'interpretazione abile e creativa. Ecco come lo spiega Dreyfus:

Invece che concepire la struttura musicale come il frutto di un processo inconscio - modello estetico che presume un'invenzione spontanea che va al di là della comprensione delle azioni umane intenzionali — preferisco sottolineare i modi prevedibili e storicamente determinati con cui la musica è stata «lavorata» dal compositore. Questa intenzione di riflettere sulle scelte deliberate di Bach ci invita a immaginare un suo brano musicale non come *inevitabilmente* è, ma piuttosto come il risultato di una musicalità che escogita e rivede pensieri in un ambiente resistente fatto di convenzioni e vincoli [...] Se è vero che in Bach le parti e il tutto sono coerenti in maniera quasi miracolosa [...] trovo più produttivo cercare di avvicinarci ai «miracoli» musicali [...] approfondendo invece l'inclinazione di Bach a considerare certe leggi come vincolanti e altre come violabili, ad accettare certi limiti come invalicabili e altri come restrittivi, a giudicare certe tecniche come produttive e altre infruttuose, e ad

ammirare certe idee come degne di venerazione considerandone altre ormai datate. In breve [...] analisi che descrivano Bach come un compositore che pensa.⁴

Quindi il talento di Bach si tradusse in una capacità di inventare, di creare una nuova struttura estetica utilizzando una serie di note preesistente e un *'ars combinatoria* che nessun altro ebbe l'abilità di sfruttare in maniera così straordinaria. Lasciatemi citare ancora una volta Dreyfus a proposito dell'*'Arte della fuga*.

Esaminando questi brani dal punto di vista privilegiato offerto dai molti tipi diversi di invenzioni e fughe, è davvero notevole come, all'interno di un'opera monotematica, Bach non si sia mai preoccupato di fornire esempi «da manuale» dei sottogeneri, che avrebbero potuto presumibilmente aiutarlo a disporre i pezzi in un ordine esemplare e legittimo. In maniera a lui tipica creò invece una serie di brani idiosincratici che dimostrano fino a che punto può spingersi l'invenzione della fuga quand'è alla ricerca di prospettive armoniche [...]. Ecco perché i brani dell'*'Arte della fuga* spesso escono dal loro percorso per smentire le definizioni dei procedimenti fugati che si incontrano nei manuali didattici, nello stesso momento in cui affermano lo status soprannaturale di questi procedimenti come fonte delle invenzioni più ispirate.⁵

Per dirla semplicemente, questo è proprio il Bach che Gould scelse di interpretare: un musicista le cui composizioni piene di pensiero hanno offerto al pensiero del virtuoso intellettuale un'occasione per interpretare e inventare, o rivedere e ripensare, a modo suo, ogni esecuzione, cogliendovi l'opportunità di prendere decisioni riguardanti tempo, timbro, ritmo, colore, tono, fraseggio, condotta delle voci e inflessione, e non reiterando mai in maniera inconsapevole o meccanica le stesse decisioni, ma impegnandosi a comunicare il senso di reinvenzione e rielaborazione presente nelle composizioni contrappuntistiche di Bach. Indubbiamente vedere Gould impegnato dal vivo in questo processo aggiunge nuove dimensioni al suo stile pianistico. Ma la cosa più importante, com'è possibile constatare ascoltando la prima e l'ultima

incisione delle *Goldberg* che incorniciano stranamente la sua carriera — una proprio all'inizio, l'altra proprio alla fine - è che Gould indaga il raffinatissimo contrappunto e la struttura a ciaccona dell'opera per annunciare, attraverso e per mezzo delle sue stesse conquiste virtuosistiche, un'esplorazione continua dell'inventiva di Bach.

Qui si ha l'impressione che Gould stia tentando di realizzare un'invenzione contrappuntistica protratta e rafforzata, rivelata, discussa ed elaborata, e non semplicemente presentata, attraverso l'esecuzione. Da qui la sua insistenza, per tutta la sua carriera, sul fatto che il gesto esecutivo dovesse essere portato fuori dalla sala da concerto, dov'era limitato dall'implacabile sequenza cronologica e dall'ordine imposto dal programma, e trapiantato in studio, dove la possibilità fondamentale offerta dalle tecniche discografiche, quella della «seconda ripresa» (*take-twoness* era una delle parole preferite da Gould), poteva essere messa al servizio dell'arte dell'invenzione (invenzione ripetuta, registrazioni ripetute) nel pieno senso retorico di quel termine.

Tra l'altro, quindi, ciò che Gould fece con Bach anticipò quello che stiamo cominciando a capire soltanto oggi riguardo all'enorme e singolare talento di questo compositore, talento che a più di 250 anni dalla morte, avvenuta nel 1750, ha influenzato un'intera generazione di figli estetici, da Mozart a Chopin, fino a Wagner, Schönberg e oltre. Lo stile esecutivo di Gould, i suoi scritti e i suoi numerosi video e registrazioni sono la testimonianza della precisione con cui comprese la struttura profonda della creatività bachiana e dimostrano anche la sua consapevolezza della seria componente intellettuale e drammatica della sua carriera di virtuoso che consisteva nel portare avanti quel lavoro nelle interpretazioni di Bach e di altri compositori che, in un certo senso, erano stati inventati da Bach.

Trovo particolarmente drammatico e anche significativo che in alcune occasioni importanti (per esempio nelle note di copertina del disco delle *Variazioni Goldberg*) Gould abbia affermato che le opere principali di Bach, quelle che scelse di fare sue, possiedono una radice generativa, una «attitudine per la responsabilità genitoriale» e abbiano prodotto una vasta nidiata di trenta figli-variazioni. Gould colpiva chiunque lo

conoscesse, ma anche i suoi ascoltatori, sia dal vivo sia dopo la sua morte, perché era una figura straordinariamente isolata, scapolo, ipocondriaco, con abitudini estremamente bizzarre, impossibile da addomesticare in ogni senso, cerebrale e insolito. Sotto quasi tutti i punti di vista non apparteneva a niente, non era né figlio, né cittadino, né membro della comunità dei pianisti, né musicista, né pensatore: in lui tutto indicava il distacco alienato di un uomo che si trovava a casa, se mai ne ebbe una, nelle sue esecuzioni, piuttosto che in una dimora convenzionale. La discrepanza tra il suo sentire la fecondità e le capacità ri-generative della musica di Bach e il suo sterile isolamento è, credo, più che attutita, e forse superata, dal suo stile esecutivo e da ciò che interpretava, frutti di una creazione personale e anacronistici proprio come quelli di Bach. Così, il dramma dei risultati virtuosistici ottenuti da Gould sta nel fatto che le sue esecuzioni non erano soltanto dotate di uno stile retorico inconfondibile, ma erano anche un'elaborazione a sostegno di un pensiero particolare, impresa che quasi tutti i musicisti non tentano nemmeno, forse perché non ne sono in grado. Si tratta, io credo, di un'elaborazione riguardante la continuità, l'intelligenza razionale e la bellezza estetica in un'era di atomizzazione specialistica e antiumana. A modo suo, in maniera quasi improvvisata, il virtuosismo di Gould allargò prima di tutto i confini dell'interpretazione per permettere alla musica di mostrare, presentare e rivelare la sua essenziale mobilità motivica, le sue energie creative e i processi di pensiero del compositore e dell'esecutore che l'hanno realizzata. In altre parole, la musica di Bach era per Gould l'archetipo dell'emergere di un sistema razionale il cui potere intrinseco consisteva in una articolazione costruita per opporsi risolutamente alla negazione e al disordine che ci circondano da ogni lato. Nell'interpretarla al pianoforte, l'esecutore si mette dalla parte del compositore e non da quella del pubblico dei consumatori e, con il virtuosismo, costringe l'ascoltatore a prestare attenzione non tanto all'esecuzione, che è una presentazione ascoltata e guardata in maniera passiva, quanto all'attività razionale convogliata a livello acustico, visivo ma anche intellettuale.

La tensione nel virtuosismo di Gould resta irrisolta: per via

della loro eccentricità le sue interpretazioni non fanno alcun tentativo di ingraziarsi gli ascoltatori o di ridurre la distanza tra il loro splendore isolato ed estatico e la confusione del mondo quotidiano. Tuttavia ciò che tentano coscientemente di presentare è un modello critico per un tipo d'arte razionale e piacevole al tempo stesso, un'arte che cerchi di dimostrare che la composizione è un'attività ancora in corso durante l'esecuzione. Questo ottiene lo scopo di espandere i confini entro i quali gli interpreti sono costretti a lavorare, e anche di elaborare - come deve fare l'intellettuale - un pensiero alternativo rispetto alle convenzioni dominanti, che uccidono, disumanizzano e rirazionalizzano lo spirito umano. Non si tratta soltanto di una conquista intellettuale, ma anche umanistica. Ed è per questo, più che per le diavolerie elettroniche di cui tanto spesso decantava, ambigualmente, le opportunità creative nel futuro dell'ascolto, che Gould continua a conquistare e a spronare il suo pubblico.

7. Barlumi di stile tardo

1

Ogni stile implica per prima cosa il legame dell'artista con il suo tempo, o periodo storico, la società e i suoi predecessori; l'opera estetica, pur con tutta la sua irriducibile individualità, è tuttavia una parte - o, paradossalmente, non lo è - dell'epoca in cui è stata prodotta e presentata. Non si tratta semplicemente di una questione di sincronia sociologica o politica, ma di qualcosa di più interessante: ha a che fare con la retorica, o lo stile formale. Così Mozart esprime nella sua musica uno stile più strettamente legato agli ambienti della chiesa e della corte di quanto non facciano Beethoven o Wagner, entrambi emersi da un contesto laico profondamente interessato al culto romantico della creatività individuale (solitamente in contrasto con il proprio tempo a causa dell'inaffidabilità del mecenatismo) e alla trasformazione della professione del compositore, non più servo (come Bach o Mozart) ma genio creativo esigente che stava orgogliosamente, forse anche in maniera narcisistica, ai margini dell'epoca in cui viveva. Per fare un confronto, Mozart non era un emarginato della società, mentre naturalmente Beethoven e Wagner lo sono stati: pensatori originali che hanno sfidato le norme artistiche e sociali della loro epoca. Quindi non solo spesso osserviamo un chiaro collegamento, per esempio, tra un artista realista come Balzac e il suo ambiente sociale, ma anche una relazione antitetica, difficile da individuare e formulare nel caso di un musicista la cui arte non sia né mimetica né teatrale. Dalle opere tarde di

Beethoven filtra una sensazione nuova di fatica individuale e instabilità molto diversa da quelle trasmesse da composizioni precedenti come l'*Eroica* e i cinque concerti per pianoforte, che

si rivolgono al mondo con un orientamento di fiduciosa condivisione. I capolavori dell'ultimo decennio di Beethoven sono tardi perché vanno al di là del loro tempo, lo anticipano perché sono pieni di innovazioni coraggiose e straordinarie, sono più tardi rispetto a esso perché descrivono un ritorno a territori dimenticati o trascurati dal progresso inarrestabile della storia.

Anche il modernismo letterario può essere inteso come un fenomeno di stile tardo, dal momento che artisti come Joyce ed Eliot danno l'impressione di avere vissuto fuori dal loro tempo e avere fatto ricorso, per trovare ispirazione, ai miti del passato o a forme classiche come l'epica o il rituale religioso antico. Il modernismo appare così, paradossalmente, non tanto come un movimento ricco di novità, ma un movimento fatto di vecchiaia e fine, una specie di «Vecchiaia che si mascherava con la Gioventù», per citare Hardy in *Giuda l'oscuro*. E in effetti nel romanzo, il personaggio del figlio di Giuda, Piccolo Padre Tempo, sembra proprio un'allegoria del modernismo, con il suo declino accelerato e le sue azioni compensatorie basate su ricapitolazioni e assimilazioni. Eppure per Hardy il ragazzino non è un simbolo di redenzione, come non lo è il «tordo nel buio». Questo è ben evidente nella prima comparsa di Piccolo Padre Tempo che, a bordo del treno, attende di incontrare Giuda e Sue.

Era l'emblema della Vecchiaia che si mascherava con la Gioventù, ma lo faceva così malamente che, attraverso le crepe, s'intravedeva la realtà.

Un maremoto delle opere antiche sembrava facesse affiorare di tanto in tanto alla superficie della vita quel ragazzo, il cui viso sembrava contemplare il grande oceano del tempo senza preoccuparsi di osservare ciò che lo circondava.

Quando gli altri viaggiatori, uno per uno, si misero a sonnecchiare, compreso il gattino che si acciambellò dentro al canestro, stanco di giocare in uno spazio così ridotto, il ragazzo rimase nell'identica posizione di prima. Non si capiva se fosse sveglio; sembrava una piccola divinità imprigionata, seduto a osservare i compagni di viaggio di cui sembrava scorgere la vita interiore più che le figure.¹

Il piccolo Giuda non rappresenta tanto una senescenza prematura, quanto un montaggio di inizi e fini, un improbabile miscuglio di gioventù e vecchiaia, la cui divinità - qui la parola ha un suono quasi sinistro - consiste nell'essere in grado di emettere sentenze su di sé e sugli altri. Più avanti, quando ne pronuncerà una su di sé e sui fratellini, il risultato sarà un suicidio collettivo: il senso di tutto ciò è, credo, che un miscuglio così scandaloso di gioventù estrema e vecchiaia estrema non può sopravvivere a lungo.

Ma fine e sopravvivenza possono anche esistere *insieme*, ed è proprio ciò di cui sto parlando. Tra altri, scrittori come Tomasi di Lampedusa, l'aristocratico siciliano autore di un solo romanzo orientato al passato che, mentre lui era vivo, non riscosse l'interesse di alcun editore, e Kostantinos Kavafis, il poeta greco alessandrino che a sua volta non pubblicò mai in vita, suggeriscono l'estetica rarefatta, quasi preziosa ma incredibilmente complessa, di menti che rifiutano un rapporto con il proprio tempo eppure producono opere d'arte semiresistenti di potenza considerevole. In filosofia, Nietzsche è il grande prototipo di una posizione egualmente «inattuale». Le parole tardo o tardivo sembrano le più appropriate per definirli.

In un'introduzione a *Dell'Iliade* di Rachel Bepaloff, Hermann Broch parla di ciò che definisce lo stile dell'età tarda:

Non è sempre un prodotto degli anni; è un talento che mette radici nell'artista insieme ad altri talenti, e matura, forse, con il tempo, e spesso sboccia prima della stagione giusta all'ombra della fine, o si dispiega anche prima dell'approssimarsi della vecchiaia o della morte: è il raggiungimento di un nuovo livello di espressione, come la scoperta, da parte di Tiziano ormai vecchio, della luce penetrante che dissolve la carne e l'anima umana in un'unità superiore; o come la percezione, da parte di Rembrandt e Goya, entrambi all'apice della maturità, della superficie metafisica che sta sotto ciò che è visibile nell'uomo e nelle cose, e che tuttavia può essere dipinta; o come *L'arte della fuga* che Bach, in vecchiaia, dettò senza avere in mente uno strumento preciso, perché ciò che doveva esprimere si trovava al di sotto o oltre la superficie udibile della musica.²

Euripide è una strana combinazione di tardività stilistica, forse anche di decadenza, e di contenuto primitivista. Nei valori è più elusivo del granitico Eschilo, nei contrasti meno tagliente di Sofocle. Nietzsche ha definito Euripide l'uomo che si è impadronito del mito di Dioniso e Apollo — le basi della forma tragica — salvandolo per l'ultima volta dagli «occhi severi e razionali di un dogmatismo ortodosso» per poterlo utilizzare nuovamente nella tragedia. «Che cosa volevi, empio Euripide, quando cercasti di costringere ancora una volta questo morente a servirti? Morì fra le tue braccia violente, e allora sentisti il bisogno di un mito imitato, mascherato, che [...] sapeva ormai soltanto adornarsi con l'antica pompa». In Euripide la tragedia antica sopravvive appena, «in memoria della sua dipartita oltremodo laboriosa e violenta».³

Stranamente, le ultimissime tragedie di Euripide - *Le baccanti* e *Ifigenia in Aulide* - sono opere che, nel materiale di cui sono composte, tornano consapevolmente a un inizio quasi dimenticato, a un indizio primigenio eppure profondamente disturbante di ciò che Yeats chiamava «sul pavimento bestiale l'incontrollabile mistero».⁴ *Le baccanti* presenta l'avvento di Dioniso, un intruso asiatico sul monte Olimpo, un dio di incerta e tuttavia minacciosa sessualità, che scatena il caos su Penteo, il giovane e scettico re di Tebe succeduto a Cadmo che ora si rifiuta di accettare Dioniso come dio. Il culmine, raccontato dal Secondo Messaggero in un monologo straordinario, si raggiunge quando Agave, madre di Penteo e arrendevole adepta del culto di Dioniso, uccide il figlio in un parossismo d'estasi, straziandone le carni. Convinta di avere selvaggiamente mutilato un leone, la donna guida una processione di baccanti verso l'orchestra, stringendo la testa del figlio come un orgoglioso trofeo. Nel frattempo, non solo il palazzo di Penteo viene dato alle fiamme, ma la stessa Tebe viene profondamente trasformata. Dioniso trionfa ma a un prezzo quasi inimmaginabile.

Nell'*Ifigenia* Euripide situa il dramma subito prima della guerra di Troia, quando gli eserciti greci guidati dai figli di

Atreo, i fratelli Agamennone e Menelao - il primo, marito di Clitennestra e padre di Ifigenia, Elettra e Oreste; il secondo, marito di Elena - stanno per imbarcarsi per l'Asia ma vengono ostacolati da una bonaccia nel porto dell'Aulide. L'indovino Calcante ha informato Agamennone che solo se sua figlia verrà sacrificata alla dea dell'Aulide gli eserciti saranno in grado di salpare. Testardamente intenzionato a portare avanti la campagna militare, Agamennone si appresta a convocare moglie e figli da Micene, raccontando loro che la giovane Ifigenia è stata chiesta in moglie da Achille. Clitennestra scopre che la figlia, in realtà, sta per essere uccisa e ovviamente si oppone; in lei, mentre Euripide illustra il dramma di madre, figlia e padre, hanno messo radici i semi del risentimento e della vendetta che in seguito la spingeranno non solo all'adulterio ma anche all'uccisione di Agamennone, proprio quei gesti tragici e sanguinari intorno a cui si incentra l'azione dell'*Orestea* di Eschilo. *Ifigenia* finisce con la fanciulla che accetta il sacrificio, quasi come una santa, per soddisfare le ambizioni paterne, e si allontana dalla madre piangente dicendo al coro,

Danzante attorno al tempio, all'altare di Artemide
signora beata
col mio sangue col mio sacrificio
possa compiere il fato del responso.
O veneranda mia madre,
non verserò per te le mie lacrime,
non conviene nei riti consacrati.⁵

Nonostante l'azione scenica sia spaventosa e terrorizzante, questi drammi mettono a nudo il cuore, come afferma Marianne McDonald nel suo saggio sulle versioni cinematografiche moderne di Euripide. E' vero, le tracce di questo mito vecchio come il mondo sono visibili qui come anche in Sofocle ed Eschilo, ma Euripide è più psicologo della situazione, smaschera astuzie e manipolazioni, è più etnologo della vitti-mizzazione e dell'autoinganno rispetto ai suoi grandi predecessori. Così alla fine delle *Baccanti* e di *Ifigenia* non si prova lo stesso senso di riconciliazione e compimento che spesso troviamo nelle tragedie precedenti. In parte a causa

della sua relativa tardività, Euripide usa i suoi drammi per ripetere, reinterpretare, restituire e rivedere il materiale di cui si serve e che ci è familiare; ma la sensazione peculiare che ricaviamo da questa tragedia è la sua *giocosità*, se con *gioco* intendiamo il prolungamento di una fatica, i gesti disinteressati e quasi puramente formali che Euripide utilizza per elaborare, estendere, abbellire e illustrare l'azione tragica. Si avvertono in Euripide una psicologia moderna e vitale e un piacere quasi astratto per la configurazione dei personaggi, delle situazioni e della retorica.

Questo non rende la sua opera meno pressante e inquietante, anzi. Quando, dopo aver devastato Tebe e la casa di Cadmo, Dioniso si rivela, trovo che nelle sue parole vi sia una forza spaventosamente unica, come se fosse perfettamente preparato a continuare a giocare, a tormentare e alla fine a distruggere i mortali che l'hanno (anche se non gravemente) offeso. Euripide è il poeta di quel sadismo, proprio com'è il cantore della condizione di vittima di Ifigenia, il suo difensore contro gli spaventosi trucchi e le imposizioni maschiliste di Agamennone. Quando Nietzsche dice che Euripide ha salvato i miti antichi e moribondi solo per distruggerli, voleva dire non solo che Euripide aveva osato umanizzare ciò che era distante e non-umano, ma che aveva attribuito una logica umana - una struttura vitale - a dei ed eroi che altrimenti sarebbero rimasti fuori del tempo e dello spazio.

Per i registi contemporanei teatralità e musica sono gli elementi più convincenti della tragedia euripidea. La versione del 1989 di Andrzej Wajda dell'*Antigone* di Sofocle è stata pensata come commento politico alla trasformazione della Polonia attuata da Solidarnosc. Nonostante la loro grande efficacia, questi parallelismi sono dannosi per Euripide, le cui opere tarde mettono in scena passioni e astuzie come variazioni musicali le une delle altre. Per il suo allestimento straordinariamente coraggioso degli *Atridi*, la regista francese Ariane Mnouchkine ha utilizzato *Ifigenia* come prologo all'*Oresteia* di Eschilo. Ha trasformato il Théâtre du Soleil, una struttura lunga e stretta, a forma di capannone, a Vincennes, fuori Parigi, in un'arena da corride di forma rettangolare, e l'ha costretta a diventare una specie di Bayreuth in cui rituale, musica e azione, stilizzata ma straordinariamente affascinante,

si uniscono a rappresentare la caduta di un casato, condannato a gesti orribili dalla genealogia e dal temperamento.

Il cuore dell'allestimento di Mnouchkine era il coro, diciotto o venti danzatori, uomini e donne con costumi identici, tuniche, ginocchiere e un favoloso trucco nero, rosso e bianco. Le scenografie e la loro provenienza suggerivano una specie di Vicino Oriente antropologico, quasi folklorico; i danzatori ballavano in file che sembravano un *dabke* spezzato, anche se erano più atletici e sfrontati dei ballerini di questa danza levantina. Attori e attrici erano cantori in preda all'estasi, ma la loro magnifica fusione di gestualità e linguaggio era messa in ombra dalla straordinaria Catherine Schaub, che guidava il coro. Felina, elusiva, sorridente e riservata, evocava, incalzava e sfidava il coro e gli attori con gesti demoniaci, guaiti e grida angosciose. Soltanto lei, tra i componenti del coro, parlava. Eppure alla fine, anche Ifigenia sacrificata e la sua terrificante madre si mettevano a ballare ai ritmi ossessivi di un gruppo di percussioni (gong, tamburi, cimbali, triangoli, xilofoni), punteggiato qua e là da un corno e, alla fine, dall'abbaiare dei cani.

La produzione di Ingmar Bergman delle *Baccanti*, messa in scena all'Opera reale di Stoccolma come risposta all'*Ifigenia* di Mnouchkine, è stata concepita come un balletto con interventi strofici. La musica era di Daniel Bòrtz, un compositore seriale noto a livello locale. Dioniso era interpretato da una donna, la cui bellezza e capacità ginniche sottolineavano ulteriormente il polimorfismo e il dinamismo del dio. Come nel caso di Mnouchkine, il coinvolgimento di Bergman nell'allestimento è stato totale; a tutte le baccanti del coro, per esempio, sono stati assegnati un nome, una biografia e un carattere la cui individualità particolare ha sottratto il coro all'anonimato collettivo verso un coinvolgimento personalizzato. Il gruppo lirico è stato spezzato una sola volta, quando Peter Stormare, nel ruolo del Secondo Messaggero, narrava lo smembramento di Penteo in versi recitati, e non cantati. *Le baccanti* di Bergman, una versione meno ritualizzata e più familiare del grande capolavoro di Euripide, ha esaltato il terrore della distruzione e del dolore dando la sensazione che ogni personaggio presente in palcoscenico avesse vissuto individualmente l'esperienza dionisiaca. Come nei suoi film,

l'impersonale e l'eroico sono stati trasfigurati verso il basso, per così dire, e sono entrati nelle vite e negli avvenimenti informali di tutti i giorni.

Queste due interpretazioni di Euripide non ce l'hanno fatto sentire più vicino, anche se sono state rappresentate in due lingue demotiche moderne (francese e svedese). In entrambi i casi sembrava che il regista avesse volutamente inserito un effetto straniante, come a dirci di non avvicinarci troppo o di non identificarci con troppa facilità con personaggi così chiaramente devastati da forze e cuori oscuri tanto peculiari. E questo ha avuto anche l'effetto di enfaticizzare ciò che era già strano e fuori tempo all'epoca di Euripide, all'incirca nel 410 a.C., quando queste due tragedie furono rappresentate. Euripide trasformò in dramma l'intersezione tra mito e realtà, che si ribellavano e sfidavano a vicenda. Il risultato è un'artificiosità straordinaria, uno spettacolo che si dichiara tale, definendosi senza ombra di dubbio come teatro perturbante e saggio.

3

Il poeta greco alessandrino Kostantinos Kavafis morì nel 1933. Esprime la volontà che fossero conservate 154 delle sue poesie, tutte piuttosto brevi per gli standard della lirica novecentesca, tentativi di chiarire e drammatizzare, nello stile dei monologhi drammatici di Browning, un momento o episodio del passato, un passato personale o quello più generico del mondo ellenico. Una delle fonti che utilizzava più spesso era Plutarco; attingeva anche da Shakespeare ed era affascinato da Giuliano l'Apostata. Alessandria pervade la sua poesia, dall'inizio alla fine della sua carriera. Tra le sue prime opere «La città», un dialogo tra due amici, il primo dei quali (forse un ex governatore) lamenta il suo destino di prigioniero nella città portuale egiziana, che non viene nominata ma è chiaramente identificabile:

E fino a quando, in questo desolato languore?
Dove mi volgo, dove l'occhio giro,

macerie nere della vita miro,
ch'io non seppi, per anni, che perdere e schiantare.

La seconda voce replica in un tono freddo e preciso, tipico dell'ambito ristretto e della stoica imparzialità dello stile di Kavafis:

Né terre nuove troverai, né nuovi mari.
Ti verrà dietro la città. Per le vie girerai:
le stesse. E negli stessi quartieri invecchierai,
ti farai bianco nelle stesse mura.
Perenne approdo, questa città. Per la ventura
nave non c'è né via - speranza vana!
La vita che schiantasti in questa tana
breve, in tutta la terra l'hai persa, in tutti i mari.⁶

Non è stato soltanto il luogo a catturare questa seconda voce, ma l'azione ripetitiva a cui il destino la costringe.

Kavafis considerava «La città», insieme a «La satrapia», come tappa di un percorso verso la sua poesia matura. In «La satrapia» il narratore si rivolge a un uomo che pensa di lasciare Alessandria per cercare un nuovo impiego nelle province sotto il re Artaserse. Invece del successo che spera di ottenere, il fuggitivo si sente ricordare che

Altro l'anima cerca, e d'altro piange:
quelle lodi del popolo e dei Saggi,
i *Bravo!* inestimabili, difficili,
e l'Agorà, il Teatro, le corone!
E come potrà dartele Artaserse,
come trovarle nella satrapia,
queste cose? Ma senza queste cose,
che vita - dimmi - sarà mai la tua?⁷

Nonostante le sue limitazioni, Alessandria - che una volta Edward Morgan Forster descrisse come una città «fondata sul cotone, insieme alle cipolle e alle uova, mal costruita, mal progettata, mal bonificata»⁸ - offre la promessa senza la quale Kavafis non riusciva a vivere, anche se sarebbe culminata in tradimento e delusione.

La poesia di Kavafis ha un'ambientazione costantemente urbana, che unisce il mitico e - con quel suo tono ironico e *understated* di malinconico disincanto - il prosaico. Ma nel situare Kavafis nell'Egitto della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento non si può non restare colpiti da come la sua opera eviti completamente di raccontare il mondo arabo moderno. Alessandria è il luogo anonimo degli episodi della vita del poeta (bar, camere in affitto, caffè, appartamenti dove incontra i suoi amanti); oppure viene raffigurata com'era una volta, una città del mondo ellenico sottomessa a una serie di domini sovrapposti: Roma, la Grecia, la Bisanzio pre- e post-alessandrina, l'Egitto dei Tolomei e l'impero arabo. In parte inventati, in parte reali, i personaggi delle poesie sono visti in momenti di passaggio - anche se a volte cruciali - della loro esistenza: la poesia rivela e consacra l'istante prima che la storia gli si chiuda attorno e ce lo nasconda per sempre. Il tempo della poesia, che non dura mai più di qualche istante, è sempre fuori e a margine del presente reale, che Kavafis tratta soltanto come passaggio soggettivo nel passato. La lingua, un idioma greco erudito di cui Kavafis sapeva di essere l'ultimo esempio moderno, contribuisce alla parsimonia, all'essenzialità e alla rarefazione della poesia. I suoi versi incarnano una forma di sopravvivenza minima tra il passato e il presente e la sua estetica della non-produzione, espressa in versi privi di rime, non metaforici e quasi prosaici, rafforza il senso di esilio perpetuo che sta al centro della sua opera.

In Kavafis, quindi, il futuro non si verifica, oppure, se avviene, in un certo senso è già accaduto. E' meglio il mondo interiore e ristretto delle aspettative limitate rispetto a quello dei progetti grandiosi costante-mente traditi o tradotti. In una delle sue poesie più dense, «Itaca», è come se il viaggio di Odisseo per tornare a casa da Penelope fosse già tracciato e conosciuto, così in ogni verso si avverte tutto il peso dell'*Odissea*. Questo, tuttavia, non esclude il piacere:

E siano tanti i mattini d'estate
che ti vedano entrare (e con che gioia
allegra!) in porti sconosciuti prima.
Fa scalo negli empori dei Fenici
per acquistare bella mercanzia,

madrepora e coralli, ebani e ambre,
voluttuosi aromi d'ogni sorta.⁹

Ma ogni piacere viene meticolosamente elencato in anticipo all'interno del discorso del narratore. Le cadenze con cui si chiude la poesia riscoprono un'Itaca non come fine o *telos* per l'eroe diretto a casa, ma come istigazione al viaggio («Itaca t'ha donato il bel viaggio. / Senza di lei non ti mettevi in via. / Nulla ha da darti più.»). Questo lascia Itaca appagata e insieme priva di promesse, incapace di attrarre o anche di ingannare l'eroe, ora che il corso del viaggio e il ritorno si sono svolti lungo i versi della poesia. Intrappolata in quella traiettoria circoscritta, Itaca stessa acquisisce nuovo significato non come luogo individuale ma come insieme di esperienze (Itache) che permettono la comprensione umana:

E se la trovi povera, Itaca non t'ha illuso.
Reduce così saggio, così esperto,
avrà capito che vuol dire un'Itaca.

La forma grammaticale della frase «avrà capito» porta la poesia alla sua definitiva chiarificazione, lasciando il narratore, che non compie alcuna azione in prima persona, al di fuori, separato, marginale. È come se il gesto poetico fondamentale di Kavafis fosse conferire significato a qualcun altro negando le soddisfazioni per se stesso: una forma di esilio che riproduce il suo isolamento esistenziale in un'Alessandria de-ellenizzata in cui, nella sua poesia più nota, «Aspettando i barbari», l'attesa che si verifichi un disastro è un'esperienza che a un tratto svanisce davanti alla consapevolezza che «di barbari non ce ne sono più», da cui il rimpianto venato di autodisapprovazione del verso «Era una soluzione, quella gente». Al lettore viene offerto uno spazio poetico ambiguo ma attentamente definito in cui origliare e afferrare soltanto parzialmente ciò che sta accadendo.

Uno dei più grandi risultati di Kavafis fu di riuscire a rendere gli estremi della tardività, della crisi fisica e dell'esilio in forme e situazioni, e soprattutto in uno stile dotato di notevole inventiva e di una calma lapidaria. Spesso, ma non sempre, la storia di Alessandria gli offre le occasioni giuste,

come nella grande poesia «Il dio abbandona Antonio» basata su un episodio descritto da Plutarco. L'eroe romano è colto sul punto di perdere la carriera, i suoi progetti, e anche la sua città: «Salutala, Alessandria che dilegua». Il narratore ingiunge ad Antonio di mettere da parte le consolazioni della sensualità, con i suoi rimpianti a buon mercato e le sue facili delusioni. E lo richiama invece duramente a osservare e sperimentare Alessandria, spettacolo animato e disciplinato a cui un tempo ha partecipato ma che, come tutte le cose temporali, ora sembra allontanarsi da lui:

Come s'addice a te, cui fu donato
d'una città sì grande il privilegio,
va risoluto accanto alla finestra
con emozione ascolta e senza precì,
senza le querimonie degl'imbèlli,
quasi a fruire di suprema gioia, i suoni
gli strumenti mirabili di quell'arcano tiaso
e saluta Alessandria, che tu perdi.¹⁰

Ciò che accentua l'effetto di questi versi straordinari è che Kavafis impone ad Antonio un silenzio severissimo, forse quasi definitivo, in modo che possa sentire per l'ultima volta le note esatte degli «strumenti mirabili» che sta perdendo: la convergenza di assoluta immobilità e suono completamente organizzato e godibile si realizza magnificamente in una dizione quasi prosaica e priva di accenti.

La descrizione che Forster dà di Kavafis, come colui che «resta immobile, lievemente inclinato rispetto all'universo»¹¹, coglie l'effetto strano ed estatico del suo stile costantemente tardo, con le sue scrupolose dichiarazioni in scala ridotta, che sembrano sottratte a un'oscurità diffusa. In una delle sue ultime e splendide poesie, «Miris, Alessandria 340 d.C.» il narratore partecipa al funerale del suo affascinante compagno di bevute, Miris, un cristiano che nella morte viene trasfigurato diventando oggetto di elaborate cerimonie liturgiche. A un tratto il narratore teme di essere stato travolto dalla sua passione per Miris e fugge da quella «casa d'incubo».

Corsi via, dalla casa d'incubo, via, di furia

prima che mi rapissero e cangiassero,
col loro cristianesimo, la memoria di Miris.¹²

Ecco la prerogativa dello stile tardo: ha il potere di rendere il disincanto e il piacere senza risolverne la contraddizione. Ciò che li tiene in tensione, come forze equivalenti che spingono in direzioni opposte, è la soggettività matura dell'artista, ormai privo di *hybris* e pomposità, che non si vergogna più della propria fallibilità o della modesta sicurezza che ha raggiunto con l'età e l'esilio.

4

Donald Mitchell ha sollevato, a ragione, credo, la questione se *Death in Venice* di Britten possa essere considerata un'opera *finale* non solo in senso cronologico. Inoltre è convincente nel fornire le prove che Britten non la ritenesse la sua ultima opera, e nemmeno una specie di dichiarazione riassuntiva su questo genere musicale. Ma, ammette, il soggetto ne fa comunque un'opera *tarda* e testamentaria. La salute fragile e perfino precaria di Britten, lo stile compresso e spesso difficile dell'opera, che secondo Mitchell appartiene al genere dell'«arte-parabola», e la catastrofe che colpisce Gustav von Aschenbach, convergono nella scelta della figura solitaria dell'artista tedesco (ma simbolicamente europeo), autore celebre e introverso ossessionato dall'impulso «tardo» di fuggire da Monaco per recarsi in un nuovo ambiente, poiché (sono parole di Thomas Mann) «gli pareva che alla sua opera mancassero quei segni di estro ardente e giocoso che, generati dalla gioia, più che qualsiasi contenuto interiore, che qualsiasi pregio più eminente, davano gioia al mondo dei lettori». ¹³ All'interno della novella di Mann, il viaggio quasi inconsapevole eppure inevitabile di Aschenbach a Venezia induce nel lettore l'idea che, a causa di diverse premonizioni e associazioni passate (come per esempio la morte di Wagner avvenuta proprio a Venezia nel 1883) e delle sue peculiari caratteristiche, Venezia sia un luogo in cui si trova una speciale definitività. Tutto ciò che Aschenbach incontra nel

corso del racconto - soprattutto quella serie di personaggi demoniaci, dallo strano passeggero sulla nave al parrucchiere troppo cordiale — accentua la nostra sensazione, come spettatori, che non uscirà mai vivo da Venezia.

La morte a Venezia di Mann fu pubblicato nel 1911 e quindi, all'interno della sua opera, si tratta di un lavoro del primo periodo, cosa ancora più paradossale se pensiamo alle sue qualità autunnali e, a tratti, quasi elegiache. Britten si dedicò alla composizione dell'opera verso la fine della vita e della carriera: sappiamo, come scrive Rosamund Strode, che «nel 1965 l'aveva bene in mente» anche se la portò a termine e la fece rappresentare circa nove anni dopo.¹⁴ L'aspetto straordinario dell'opera e della novella, però, è l'eccezionale intensità con cui sollecitano e al tempo stesso rifiutano un'interpretazione principalmente o esclusivamente autobiografica. Entrambe parlano di crisi, sfide e complessità caratteristiche della vita degli artisti, che Mann e Britten senza dubbio avevano sperimentato. Naturalmente sappiamo che per entrambi l'omosessualità accentuò l'esplorazione della propria creatività: né l'opera né la novella negano questo fatto. Tuttavia ciò che è più importante è che entrambe le opere in effetti rappresentano il trionfo della conquista artistica sulla degenerazione finale e sul cedimento estremo alla malattia e alla passione illecita (o almeno non consumata) e irrazionale a cui Aschenbach arriva. In entrambe le opere il vecchio morto sulla spiaggia rappresenta un oggetto tenuto a debita distanza - patetico e triste, è vero - dal quale autore e compositore si sono già separati; questo, sembrano dire, *non sono io*, nonostante i numerosi parallelismi e indizi.

Secondo Dorrit Cohn, Mann riuscì nell'impresa con uno «schema narrativo bipartito» attraverso cui «il narratore [che non è Aschenbach] mantiene la propria intimità con le sensazioni, i pensieri e i sentimenti di Aschenbach, anche mentre si allontana sempre più da lui sul piano ideologico». Cohn tuttavia fa un altro passo e separa il narratore di Mann da Mann stesso: «L'autore *dietro* l'opera comunica un messaggio che sfugge al narratore situato *all'interno* dell'opera».¹⁵ A differenza di Mann, la cui ironia mette in discussione qualsiasi facile soluzione morale dell'esperienza di Aschenbach, il narratore impiega sempre una retorica

moralmente giudicante, che alcuni commentatori (Cohn cita T.J. Reed) vorrebbero associare al crollo nervoso di Mann: avendo concepito il racconto «come un inno» ora vuole risolverlo «moralmente», con il risultato, dice Reed, che la novella risulta ambigua in senso negativo, incerta del proprio significato, disunita.

Come Cohn, tuttavia, preferisco vedere l'apparente soluzione morale del racconto come una risposta ai bisogni del narratore e non dello stesso Mann, che mantiene scrupolosamente una distanza ironica dal narratore. In maniera piuttosto convincente, Cohn ci chiede di pensare al *Doctor Faustus*, altra esplorazione manniana delle difficoltà incontrate dall'artista. Né Serenus Zeitblom né il narratore di *La morte a Venezia* sono capaci di avere «creato» rispettivamente Adrian Leverkühn e Aschenbach.

L'«ironia in entrambe le direzioni» di Mann — tra sé e il narratore, tra narratore e protagonista - viene ottenuta con mezzi letterari e narrativi non facilmente utilizzabili dal compositore musicale. E io credo che questa constatazione piuttosto semplice, quasi elementare, dev'essere ritenuta fondante dell'impresa portata a termine da Britten con *Death in Venice*, un'*askesis* che gli si è imposta nel trasferimento del racconto da un mezzo all'altro. La sua librettista Myfanwy Piper lo ammette, nella sua interessante cronaca della costruzione del «libro» dell'opera dalla novella di Mann, quest'ultima «densa e inquietante», infinitamente evocativa, ambigua e referenziale, mentre il primo è una traduzione della «prosa poetica molto elaborata» nelle forme del teatro musicale.¹⁶ Giustamente Piper osserva che gran parte del suo lavoro consistette nel tagliare, parafrasare e condensare. Ne uscì un libretto appositamente costruito per la rappresentazione teatrale, fatto per mettere in scena storia e musica insieme.

Quello che la trama di quest'opera, abilmente costruita, elimina è il narratore di Mann, la voce beffarda, moralizzatrice, esplicitamente ironica che descrive ciò che Aschenbach fa o pensa e cerca di orientare i nostri pensieri al riguardo. Per esempio, mentre il protagonista vaga per la città (ha appena pronunciato il suo «ti amo»), il narratore lo definisce «avventuroso viandante»¹⁷ e prosegue descrivendone

il comportamento dissennato, il tutto tenendosi ben lontano (e in maniera carica di disapprovazione) da lui. Questo stratagemma particolare non si trova nell'opera. Secondo i primi appunti di Britten, fu quasi deliberatamente sacrificato: il progetto originale doveva offrire una specie di narrazione esterna all'opera facendo di tanto in tanto comparire Aschenbach che *leggeva* dal suo diario (come un narratore che fa un passo indietro rispetto all'azione), ma diventò un recitativo cantato con l'accompagnamento del pianoforte. La dimensione narrativa esterna fu così assorbita nella musica, sommersa, per così dire, dall'elemento musicale e soprattutto dall'orchestra.

Un altro cambiamento particolarmente interessante concerne uno dei primi momenti della novella. Aschenbach ha già visto nel portico della cappella mortuaria lo straniero che gli ispira (pur senza dire nulla) un desiderio di viaggiare verso Sud. Poi il narratore descrive i pensieri di Aschenbach, notando i limiti precauzionali che costui si impone da solo: «Viaggiare dunque; vi acconsentiva. Non troppo lontano; non proprio fra le tigri».¹⁸ Il riferimento è agli «occhi di tigre» che rilucono nella visione allucinata evocata in lui dallo straniero. Nell'opera, l'idea prudente di non spingersi fino alla tigre e la cornice narrativa esterna vengono abbandonate. Lo straniero parla direttamente di «un improvviso lampo predatore: gli occhi della tigre accovacciata» quando ingiunge (direttamente) ad Aschenbach di viaggiare «verso Sud». Qualche istante dopo Aschenbach canta la sua decisione di andare «al sole, al Sud», dove il suo «ordinato spirito sarà finalmente rinfrescato».¹⁹ Questo momento è preceduto da alcuni versi in cui si chiede se debba infrangere le proprie abitudini, cosa che in seguito farà.

Qui l'opera sembra immediata ed esplicita, mentre il testo di Mann è circospetto e anche ironicamente ambiguo, dal momento che è proprio il mondo della tigre alla fine — quello dell'Oriente esotico - a sopraffalle il protagonista a Venezia, sotto forma del colera proveniente da Est. «Non proprio fra le tigri» è uno di quegli strani frammenti narrativi che potrebbero far parte del monologo interiore di Aschenbach, o essere stati introdotti dal narratore/osservatore ironico. Nel leggerlo «normalmente» ci passiamo sopra, è un minuscolo dettaglio che ci lasciamo in fretta alle spalle. L'atto della rilettura

solitaria e deliberatamente imperativa, tuttavia, permette alcuni istanti di pausa e ritorno; ripercorriamo il testo, facciamo distinzioni, ci spostiamo avanti e indietro e ogni tanto scopriamo momenti di ambiguità e anche di instabilità, dove le parole possono appartenere all'uno o all'altro piano del discorso. La sequenzialità temporale della prosa scritta (e quindi anche della lettura) permette, anzi, incoraggia, questo genere di attività interiore non sequenziale. *La morte a Venezia* è in realtà un testo la cui densità, la cui trama di riferimenti e la cui struttura estremamente complessa richiedono una decifrazione alquanto consapevole, molto diversa da una lettura prodotta sotto le pressioni del teatro musicale, con la sua successione incalzante di recitativi, scene, arie e brani d'insieme.

D'altro canto, rispetto a tutti gli altri generi musicali, l'opera comunica la massima quantità di informazioni dirette che il pubblico deve assimilare. Parole, note, costumi, personaggi, movimenti scenici, orchestra, danze e scenografie sfrecciano sul proscenio diretti verso gli spettatori, che devono dare un senso a ciò che sta accadendo sebbene la quantità di materiale sia tale da sfidare le capacità di acquisizione e comprensione. *Death in Venice* di Britten porta con sé il peso considerevole della novella di Mann, data necessariamente per nota mentre l'opera si svolge. Quindi ciò che vediamo e ascoltiamo determina una complessa simultaneità tra memoria e presente, il tutto dominato dalla presenza di Aschenbach, le cui prime parole — «la mia mente continua a pulsare»²⁰ — rendono esplicito l'ineluttabile movimento in avanti della sua vicenda. L'opera di Mann interiorizza l'azione mentre - necessariamente - quella di Britten la esteriorizza: nell'opera i pensieri di Aschenbach sono sempre udibili, devono essere ascoltati e visti, mentre nella novella Aschenbach è soprattutto *leggibile*, inscritto in quel bizzarro avanti-e-indietro tra i suoi pensieri e quelli del narratore che ho già ricordato.

Nonostante le differenze, alla fine le due opere danno una sensazione di travolgente solitudine e di enorme tristezza, anche perché in entrambe Aschenbach non consuma il suo amore per Tadzio. Il fatto che il protagonista non riesca a possedere fisicamente Tadzio contrasta con il realizzarsi dell'intimità fisica tra Tadzio e il suo amico-antagonista,

Yaschu. E mentre nell'ultima scena il giovane sembra allontanarsi verso il mare aperto, Aschenbach, ormai fatalmente malato - e grottescamente profumato, pettinato e azzimato - seduto da solo sulla poltrona, lo guarda passivamente e poi esala l'ultimo respiro. Questo vuoto letterario tra amore e oggetto amato è costante in entrambe le opere, come se autore e compositore volessero continuare a ricordarci che sebbene Aschenbach si sia diretto a Sud, non è mai riuscito a raggiungere le tigri - anzi, non è mai arrivato in prossimità di quella regione selvaggia e probabilmente sfrenata in cui i desideri si realizzano e le fantasie vengono appagate. Per Mann e Aschenbach, naturalmente Venezia rappresenta la fine, una città meridionale ma non del tutto orientale, un luogo europeo ma certamente non esotico. Tuttavia per Mann e Britten, che resta molto vicino al suo grande predecessore, resta aperta la questione: perché non permettere ad Aschenbach di arrivare fino in fondo, e perché la scelta di Venezia?

A parte l'immediata associazione aneddotica con la morte di Wagner, Venezia porta con sé una storia culturale straordinaria e formidabilmente densa, che è al centro di un notevole saggio di Tony Tanner, *Venice Desired*. In maniera più convincente di quanto abbiano fatto coloro che l'hanno preceduto, Tanner dimostra che la città di Mann è erede di una ricca storia nata nell'immaginario del diciannovesimo secolo: Byron, Ruskin, Henry James, Melville e Proust attribuirono a Venezia qualità particolari che attraverso «apprezzamenti, recuperi e contorte allucinazioni», quasi tutti incentrati sul suo peculiare aspetto e sul suo declino, ma anche sul suo potere di stimolare il *desiderio*. «Nella decadenza e nel declino» scrive Tanner

(*soprattutto* nella decadenza e nel declino), sul punto di crollare o sprofondare in rovine e frammenti, ma satura di una sensualità segreta - che emana o suggerisce un miscuglio inebriante di morte e desiderio - Venezia diventò per molti scrittori ciò che era stata, ancora prima, per Byron: «l'isola verdissima della mia immaginazione». Quando Byron se ne andò, due anni più tardi, era diventata una «Sodoma del mare». Soltanto Venezia aveva il potere di eccitare la capacità

di scrittura dei suoi ammiratori.²¹

La realtà cittadina di Venezia unisce due estremi quasi senza soluzione di continuità: una creatività gloriosa, ineguagliata e scintillante, e una storia di corruzione sordida e tortuosa e di profonda degradazione. Venezia repubblica sovrana quasi platonica; Venezia città di prigionieri, sinistre forze di polizia, dissidi interni e tirannia.

Il particolare punto di forza del saggio di Tanner, che per la prima volta tratta Venezia in maniera sinottica, sta nella sua dimostrazione che, nonostante l'enorme diversità degli scrittori citati, nell'immagine di Venezia perduri una certa coerenza inquietante. Per prima cosa (qui Tanner parla di Ruskin) il fatto che a Venezia «il passaggio da splendore a spazzatura [i due estremi della città] sia molto rapido». Tanner cita il seguente brano da *Le pietre di Venezia*:

Venezia, che nella sua infanzia aveva seminato con le lacrime un raccolto che sarebbe stato pieno di gioia, nel convulso del riso seminava i germi della morte.

Da quell'anno in poi la città s'abbeverò con sete sempre più insaziabile al fonte dei piaceri proibiti, e per trovare altre fontane scavò sin nei ricettacoli più oscuri e profondi della terra. Venezia, che un tempo aveva superato tutte le altre città del mondo cristiano in pietà e forza, ora le supera in vanità e in indulgenza, e come un tempo i governi d'Europa le chiedevano consigli per amministrare la giustizia, ora la gioventù d'Europa accorre nelle sale della sua lussuria per apprendere le arti del piacere.

Sarebbe penoso e inutile seguire passo dopo passo la sua rovina, sino alla fine. L'antica maledizione era su di lei, la maledizione delle Città della Pianura, «orgoglio, abbondanza di pane e di pigrizia». L'arsura interiore della passione, fatale come la pioggia di fuoco di Gomorra, la consumava facendole perdere il suo posto fra le nazioni, mentre le ceneri ostruiscono i canali del suo mare, salmastro e morto.²²

Questa rapida oscillazione tra paradiso e inferno, e Tanner ne dà la dimostrazione, è centrale nella visione di Ruskin. E quant'è suggestiva se pensiamo a *La morte a Venezia*! E' chiaro

che Mann e Britten si sono appropriati di questo *topos*, ciascuno a modo suo, nelle loro opere.

La seconda caratteristica dell'immagine di Venezia è il modo in cui la città è sempre descritta dall'esterno (da un visitatore che proviene da fuori) e quindi è già «radicata in un'immagine che a sua volta è stata alimentata da un testo a base narrativa. Venezia è sempre già stata scritta e vista». Proust in un certo senso eredita Venezia leggendo Ruskin e ne scrive, per così dire, a modo suo. Tanner osserva:

La lontananza è tutto. Nel romanzo di Proust, Venezia (il nome-mondo) rappresenta ed è l'indefinibile e illimitabile piacere dell'assenza, un piacere indistinguibile dal piacere rimandato, o da quel rimandare che è piacere. Venezia presente è Venezia perduta [...] Ma forse quel perdere è il preludio di un altro trovare - un «trovare - in un'altra modalità [...] Il piacere di Venezia è questione non priva di ambiguità.²³

Anche Mann rientra in questo gruppo e usa — o meglio spinge Aschenbach a usare - Venezia come luogo remoto a cui tornare, e da situare o trovare nell'immenso serbatoio di memorie culturali accumulato dai suoi predecessori; inoltre la novella di Mann è un riguadagnare, «un ritrovare in un'altra modalità» la Venezia perduta attraverso il tempo e la distanza. L'opera di Britten è l'ennesimo prolungare o riguadagnare Venezia, ma molto più esplicito di quello di Mann, perché indiscutibilmente basato su un testo letterario preesistente che Britten riutilizza per esplorare i peculiari splendori della città e l'atteggiamento di un artista nell'affrontare i propri intimi (e oscuri) impulsi sensuali.

Quindi, in maniera piuttosto intrigante, Britten avvicina Venezia dall'esterno tramite un altro testo sintonizzato con l'immagine artistica della città analizzata da Tanner in maniera tanto convincente; inoltre, grazie alla sua storia di gloria e degradazione, Venezia costituisce un'ambientazione prevalentemente *tarda* per un'opera matura, nella quale uno stile cristallizzato e molto elaborato costituisce in sé un'allegoria (la parola che Mitchell usa è *parabola*) della difficoltà artistica/personale di arrivare a un luogo, a un tema, o a uno stile in un periodo tardo della vita, di arrivarci non

come all'isola di Prospero ma piuttosto come a un luogo antico, molto esplorato, estremamente mondano, e rivisitato come per l'ultima volta. Dobbiamo ricordare che la problematica delle allegorie, e delle parabole, riguarda ciò che allegorizzano, sempre visto retrospettivamente, e la favola o la narrazione allegorica vengono *dopo* un'esperienza o un tema evocati dalla presentazione successiva, per così dire, in forma diversa, più attenuata e codificata.

Prima ho osservato che *La morte a Venezia* di Mann utilizza l'artificio narrativo dell'ironia per allontanare Aschenbach dalla persona che racconta la storia della sua infatuazione per Tadzio, e che Mann usa questa persona per mettere una distanza ancora maggiore tra sé come autore e Aschenbach, il suo personaggio. La composizione di Britten, invece, utilizza la novella di Mann senza questi artifici narrativi. Così, mentre l'opera *Death in Venice* allegorizza il proprio «originale» tedesco, lo fa in quello che in realtà è un presente attualizzato, o tempo operistico, che si dispiega davanti a noi a Venezia (tranne che per le due scene all'inizio del primo atto che precedono l'ouverture orchestrale intitolata appunto *Venezia*).

A differenza di un testo letterario come quello di Mann, l'opera è il prodotto di una collaborazione, eppure il ruolo di Britten è stato assolutamente dominante: la musica che scrisse si fonde con il libretto, crea un vocabolario totalmente auditivo e in sostanza modella la costruzione estetica dell'opera fino al più piccolo dettaglio orchestrale e vocale. Venezia, tuttavia, resta al centro dell'opera, anche se integrata nel tessuto musicale, nel suo presente attuale, in divenire. Ma il suo ruolo è molto diverso da quello dei suoi antecedenti letterari. Il prologo orchestrale attribuisce un'identità alla musica direttamente con l'arrivo nella città, che non viene soltanto descritta prima, ma anche presentata, o piuttosto rappresentata, come una parte sensuale di ciò che il pubblico vede e ascolta *istantaneamente*, quindi Venezia è dove siamo noi, insieme con Aschenbach. La musica di Britten non solo permette di avvicinarci a Venezia (nelle prime due scene) ma supera anche le distanze geografiche e ci offre Venezia come ambiente musicale-teatrale, privo del narratore ironico e del suo scetticismo consapevole.

La tecnica di Britten - utilizzare l'opera per fornire

identificazioni non ironiche dirette e immediate, proprio come quelle che l'arte narrativa di Mann si sforza consapevolmente di evitare - si vede in modo molto chiaro, credo, nell'indicare un solo baritono per interpretare sette ruoli distinti, mantenuti invece tutti accuratamente separati (anche se ovviamente collegati internamente) da Mann. In maniera intermittente ma inequivocabile, Britten ci ricorda che Venezia è lo scenario della vicenda. Anche la città è vista come incarnazione di molte identità simultaneamente presenti: la clientela poliglotta dell'albergo, il personale, i diversi personaggi veneziani che Aschenbach incontra e così via. La Venezia di Britten diventa anche il luogo in cui si svolge una competizione divina o *agone* tra Apollo e Dioniso (preparata nei giochi di Apollo che concludono il primo atto). Ma quando Dioniso canta con la sua voce, lo fa da straniero («il dio straniero»),²⁴ anche se la sua apparizione onirica si verifica subito dopo che Aschenbach ha stretto alleanza con l'identità sotterranea di Venezia: «il segreto della città, disperato, disastroso, sterminatore, è la mia speranza».²⁵

A questo punto — per essere precisi, una scena prima — la città stessa è stata invasa da una pestilenza asiatica, descritta nei minimi dettagli dall'impiegato inglese dell'agenzia di viaggi al quale Aschenbach chiede informazioni. Quindi, ciò che Aschenbach sperimenta nell'opera è un'accumulazione di identità (un po' come l'unico baritono accumula diverse identità nel corso della rappresentazione), tutte ancorate a Venezia, Venezia città gloriosa della cristianità *ma anche* Città della Pianura, Venezia europea *ma anche* asiatica, arte *ma anche* caos. Anche l'«ambiguo» idioma tonale di Britten rimanda a un'orchestra europea e orientale — politonale, poliritmica, polimorfa. E' come se lo scopo di Britten nell'opera fosse di porsi una serie di ostacoli e di prove da superare in una città, Venezia, che li richiede necessariamente, per la sua natura ambigua - un po' inferno un po' paradiso - e da cui Britten non si ritrae.

Quindi sostengo che *Death in Venice* di Britten sia un'opera tarda non solo nell'uso che fa di Venezia come allegoria per evocare il senso del riepilogo e del ritorno di una lunga traiettoria artistica, ma anche nella sua rappresentazione di Venezia come ambientazione di quest'opera, in cui -almeno per

il personaggio principale - gli opposti inconciliabili crollano deliberatamente gli uni sugli altri, sfiorando l'insensatezza completa. Tanner molto appropriatamente suggerisce che per l'Aschenbach di Mann la musica che ascolta a Venezia sia un antilinguaggio, un idioma completamente al servizio di un assalto inquietante, ripugnante e bestiale alla chiarezza di coscienza e alla comunicazione artistica consapevole.

Nella sua opera Britten non ha a disposizione un contrasto tra parole e musica, o tra testuale ed extratestuale, e quindi crea una musica che attinge alle sue composizioni precedenti ma anche a fonti non europee. Questa musica incorpora elementi normalmente discordanti (un po' come fa Venezia) in un amalgama eccentrico - e cioè inatteso e raro - che permette a Britten di esplorare intimamente, e molto da vicino, i limiti dell'impresa artistica, mantenendo e perfino prolungando gli opposti la cui differenza fondamentale risale alla lotta tra Dioniso, lo straniero, e Apollo, lo splendente creatore di senso. Quindi, anche se l'opera non si spinge fino alle «tigri» - allo sradicamento di ogni senso - il conflitto non si *risolve* ed è per questo, a mio parere, che Britten non offre alcun messaggio di redenzione o riconciliazione. Quando Aschenbach viene costretto a forzare i limiti della propria mortalità e delle proprie capacità estetiche, Britten presenta il destino del suo protagonista come quello di un uomo incapace di rinunciare, ma anche di consumare fino in fondo il desiderio per l'oggetto amato, sebbene sfuggente. E questa, potrei concludere, è l'essenza dell' *opera tarda* di Britten, forse incarnata in maniera più eloquente dallo spazio tra Aschenbach, seduto, e il ragazzo polacco, sempre più distante. Adorno, come abbiamo già visto, definisce queste figure di vicinanza e distanza «soggettive e oggettive. Oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende. Tale contraddizione non produce la loro sintesi armonica; li separa nel tempo l'uno dall'altra, come forza della dissociazione, forse per conservarli per l'eternità. Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi». ²⁶

Note

Introduzione

1 Samuel Beckett, *Proust*, tr. it. di Carlo Gallone, SugarCo, Milano 1994, p. 30.

2 Tutto il paragrafo è giocato sull'ambiguità della parola *late*, che in inglese significa «tardo», «in ritardo» ma anche «defunto». [N.d.T.]

3 Gerard Manley Hopkins, «A R. B.», tr. it. di Augusto Guidi, Guanda, Parma 1987, p. 157.

4 Gerard Manley Hopkins, «Non v'è limite», tr. it. di Augusto Guidi, Guanda, Parma 1987, p. 135.

5 Edward W. Said, *Il mio diritto al ritorno*. Intervista con Ari Shavit, *Ha'aretz Magazine*, Tel Aviv 2000, nottetempo, Roma 2007.

6 «An Interview with Edward Said», in *The Edward Said Reader*, a cura di Moustafa Bayoumi e Andrew Rubin, Vintage, New York 2000. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «ESR», seguiti dal numero di pagina. [La traduzione è mia, come per tutti gli altri brani citati nel libro di cui non è stato possibile reperire una traduzione a stampa. N.d.T.]

7 Edward W. Said, *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York 1991, pp. XX, XXI e 93. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «ME», seguiti dal numero di pagina.

8 Theodor W. Adorno, «Straniamento di un capolavoro: sulla *Missa Solemnis*», in *Beethoven. Filosofia della musica*, tr. it. di Luca Lamberti, Einaudi, Torino 2001, p. 212.

9 Stathis Gourgouris, «The Late Style of Edward Said», in *Alif: Journal of Comparative Poetics*, luglio 2005, 25, p. 168.

10 Edward W. Said, *After the Last Sky*, Faber and Faber, London 1986, p. 53.

11 Edward W. Said, *Umanesimo e critica democratica*, tr. it.

di Monica Fiorini, il Saggiatore, Milano 2007, p. 164.

1. Tempestività e tardività

1 *Ecclesiaste* 3,22; 9,2, dalla Bibbia Cei. [N.d.T.]

2 «Ripeness in all», da William Shakespeare, *Re Lear*, atto v, scena II, tr. it. di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1976. [N.d.T.]

3 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «B», seguiti dal numero di pagina.

4 Thomas Mann, *Doctor Faustus*, tr. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1993, p. 74. A questo proposito cfr. anche Th. W. Adorno-Th. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, Archinto, Milano 2003.

5 Rose Rosengard Subotnik, «Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition», in *Journal of the American Musicological Society* 29, n. 2 (1976), p. 270.

6 Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1959, p. 25. Ulteriori riferimenti nel testo sono citati come «FMM».

7 Nell'originale tedesco *Reflexionen aus dem beseligen Leben*. [N.d.T.]

8 Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, tr. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1994, p. 5. Ulteriori riferimenti nel testo sono citati come «MM».

9 Theodor W. Adorno, «Invecchiamento della musica moderna», in prima versione nel 1954, poi riveduto e pubblicato in *Dissonanze*, tr. it. di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959, p. 157. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «D», seguiti dal numero di pagina.

10 L'affermazione di Adorno è citata anche in *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, a cura di Miguel Meliino, Meltemi, Roma 2009, p. 119, da cui riprendo la traduzione. [N.d.T.]

2. Ritorno al diciottesimo secolo

¹ Glenn Gould, *L'ala del turbine intelligente*, tr. it. di Anna Bassan Levi, Adelphi, Milano 1993, p. 160. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «ATI», seguiti dal numero di pagina.

² Theodor W. Adorno, *Immagini dialettiche*, tr. it. di Alessandro Arbo, Gabrio Taglietti, Michela Garda, Gianmario Borio, Einaudi, Torino 2004, pp. 105-107. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «ID», seguiti dal numero di pagina.

³ Michael Steinberg, «Richard Strauss and the Question», in *Richard Strauss and His World*, ed. Bryan Gilliam, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1992, p. 183.

⁴ Jane F. Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge University Press, Cambridge and New York 1987, p. 1.

⁵ Donald Mitchell, *The Language of Modern Music*, Faber, London 1966, pp. 101-102.

⁶ Bertolt Brecht, *L'opera da tre soldi*, tr. it. di Emilio Castellani, Einaudi, Torino 1963, p. 45.

⁷ In italiano nel testo. [N.d.T.]

⁸ Norman Del Mar, *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y. 1986, vol. iii, p. 466.

3. Ai confini di Così fan tutte

¹ Charles Rosen, *Lo stile classico. Haydn Mozart Beethoven*, traduzione di Riccardo Bianchini, Feltrinelli, Milano 1979.

² Andrew Steptoe, *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to «Le Nozze di Figaro», «Don Giovanni» and «Così Fan Tutte»*, Clarendon Press, Oxford 1988, p. 208. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «MDO», seguiti dal numero di pagina.

³ Wolfgang Amadeus Mozart, *Lettere*, tr. it. di Elisa Ranucci, Guanda, Milano 1981, p. 271.

⁴ Ivi, p. 282.

⁵ Michel Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it. di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1970, pp. 229-230.

⁶ Ivi, p. 231.

7 Aria di carattere umoristico e in tempo veloce, da cantare quasi parlando. [N.d.T.]

8 Wolfgang Amadeus Mozart, *op. cit.*

9 Donald Mitchell, *Cradles of the New: Writings on Music, 1951-1991*, sei. Christopher Palmer, ed. Mervyn Cooke, Faber and Faber, London 1995, p. 132.

4. Su Jean Genet

1 «Une rencontre avec Jean Genet», in *Revue d'études palestiniennes*, Autumn, 1986, n. 21, pp. 3-25.

2 Jean Genet, *Un captif amoureux*, Gallimard, Paris 1986, p. 122. I riferimenti sono citati nel testo come «CA», seguiti dal numero di pagina.

3 Jean Genet, *I paraventi*, in *Tutto il teatro*, tr. it. di Giorgio Caproni e J. Rodolfo Wilcock, il Saggiatore, Milano 1971.

5. Un ordine antico e perdurante

1 Theodor W. Adorno, «Straniamento di un capolavoro», in *Dissonanze*, cit., p. 214.

2 Theodor W. Adorno, «Il saggio come forma», in *Note per la letteratura. 1943-1961*, tr. it. di Alberto Frioli e Enrico de Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 29-30.

3 David Gilmour, *L'ultimo Gattopardo: vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, tr. it. di Franca Cavagnoli, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 140-141.

4 Laurence Schifano, *I fuochi della passione: la vita di Luchino Visconti*, tr. it. di Sergio Ferrero, Longanesi, Milano 1988, p. 403.

5 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 88. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «G», seguiti dal numero di pagina.

6 David Gilmour, *op. cit.*, pp. 121-122.

7 Laurence Schifano, *op. cit.*, p. 68.

8 Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, Doubleday, Garden City (N.Y.) 1968, pp. 110-111.

9 In italiano nel testo. [N.d.T.]

¹⁰ Pauline Kael, *State of the Art*, Dutton, New York 1985, p. 52.

¹¹ Geoffrey Nowell-Smith, *op. cit.*, pp. 116-117.

6. *Il virtuoso come intellettuale*

1 Theodor W. Adorno, «La maestria del maestro», in *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, tr. it. di Alessandro Arbo, Einaudi, Torino 2004, pp. 46-47. La raccolta *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* apparve presso Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1959.

2 *The Glenn Gould Reader*, a cura di Tim Page, Knopf, New York 1984, p. 86.

3 Theodor W. Adorno, «Bach difeso contro i suoi ammiratori», in *Prismi*, tr. it. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1972, pp. 134-135. Ulteriori riferimenti sono citati nel testo come «P», seguiti dal numero di pagina.

4 Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, Cambridge (MASS.) 1996, p. 27.

5 Ivi, p. 60.

7. *Barlumi di stile tardo*

1 Thomas Hardy, *Giuda l'oscuro*, tr. it. di Giuliana Aldi Pompilj, Rizzoli, Milano 2004, p. 312.

2 Hermann Broch, «Introduction», in Rachel Bepaloff, *On the Iliad*, tr. it. di Mary McCarthy, Pantheon, New York 1947, p. 10.

3 Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1977, pp. 74-76.

4 «I magi», in William Buder Yeats, *Opera poetica*, tr. it. di Ariodante Marianni, Mondadori, Milano 2005, p. 441.

5 Euripide, *Ifigenia in Aulide*, in *Il Teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Diano, Sansoni, Firenze 1990, p. 1088.

6 Costantino Kavafis, *53 poesie*, tr. it. di Filippo Maria Pontani, Mondadori, Milano 1996, p. 15.

7 Ivi, p.16

8 E.M. Forster, «The Poetry of C.P. Cavafy», in *Pharos and*

Pharillon, Knopf, New York 1962, p. 91.

⁹ Costantino Kavafis, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ Ivi, p. 37.

¹¹ E.M. Forster, *op. cit.*, p. 91.

¹² Costantino Kavafis, *op. cit.*, p. 195.

¹³ Thomas Mann, *La morte a Venezia*, tr. it. di Anita Rho, Einaudi, Torino 1955, p. 16.

¹⁴ Rosamund Strode, «A Death in Venice Chronicle», in *Benjamin Britten: Death in Venice*, a cura di Donald Mitchell, Cambridge University Press, Cambridge, (MASS.) 1987, p. 26.

¹⁵ Dorrit Cohn, «The Second Author of *Der Tod in Venedig*», in *Critical Essays on Thomas Mann*, a cura di Inta M. Ezergailis, G.K. Hall & Co., Boston 1988, p. 126.

¹⁶ Myfanwy Piper, «The Libretto», in *Benjamin Britten*, *cit.*, p. 50.

¹⁷ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸ Ivi, p.16

¹⁹ Benjamin Britten, *Death in Venice*, atto I, scena t.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Tony Tanner, *Venice Desired*, Blackwell, Oxford 1992, p. 5.

²² John Ruskin, *Le pietre di Venezia*, tr. it. di Attilio Brilli, Mondadori, Milano 1982, p. 283.

²³ Tony Tanner, *op. cit.*, p. 243.

²⁴ Benjamin Britten, *op. cit.*, atto II, scena XIII.

²⁵ Ivi, atto II, scena xii.

²⁶ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, *cit.*, p. 174.

Indice analitico

- 18 Brumaio di Luigi Bonaparte* (Marx), 105
Adorno, Theodor W., 9,12-15,17,22-40,49-50,53-54,66,88,93-94,104,
106,112,118-119,122-123,150
Aida (Verdi), 44,47
Akalaïtis, Joanne, 89 *Alla ricerca del tempo perduto* (Proust),
12,99-100
alienazione, 23,27,44,48,93-95,115-116,135
allegoria, 12,24,45,141,148, 150 *Altenberg-Lieder* (Berg), 30
anacronismo, 12, 30, 94-95, 106, 108, 122-123,127 *Anello
dei Nibelunghi, L'* (Wagner), 47, 59
Antigone (Sofocle), 134 Apollo, 132,149-150 *Arianna a
Nasso* (Strauss), 14, 38, 41, 49-51
Arte della fuga, L' (Bach), 122,125,131
Askenazi, Vladimir, 121 «Aspettando i barbari» (Kavafis),
139
Auden, Wystan Hugh, 45
Baccanti, Le (Euripide), 132-136
Bach, Johann Sebastian, 13,22,35,93,
114-116,119-127,129,131
Bach and the Patterns of Invention (Dreyfus), 124-125 «Bach
difeso contro i suoi ammiratori» (Adorno), 122
Balzac, Honoré de, 98,129
Bann, Stephen, 47
Bartók, Béla, 38,44 *Battaglia di Algeri, La* (film), 88,96
Bazzana, Kevin, 118
Beauvoir, Simone de, 81
Beckett, Samuel, 11 Beer, Gillian, 21
Beethoven, Ludwig van, 14-15, 17,
23-32,34,36-37,44,55,59-64,93-94, 104, 112, 114-117, 119,
129-130
Beethoven. Filosofia della musica (Adorno), 23

Beginnings: Intention and Method (Said), 16,20
 «Beim Schlafengehen» (Strauss), 53
 Berg, Alban, 30,52-53,94,113
 Bergman, Ingmar, 135 Bernhard, Thomas, 114
 Bespaloff, Rachel, 131 Blackmur, Richard Palmer, 64
 Black Panthers, 77-78, 80,85 Blin, Roger, 81, 84 Böhm, Karl, 57 Bortz, Daniel, 135
Borghese gentiluomo, Il (Molière), 41
 Borghesia, 20, 27-28, 34, 62, 90, 94, 97,115,122 Bouilly, Jean-Nicolas, 61
 Brahms, Johannes, 13,115
 Brando, Marlon, 111 Brecht, Bertolt, 45
 Britten, Benjamin, 13, 17, 38, 42-43, 46-48,141-150
 Broch, Hermann, 131 Browning, Robert, 136
 Burnham, Scott, 64 Busoni, Ferruccio, 40,117
 Byron, George Gordon, Lord, 145-146
 Camus, Albert, 88
Capriccio (Strauss), 37,41, 44,46,50-55
Captif amoureux, Un (Genet), 79-80, 82-85, 87-90 *Carriera di un libertino, La* (Stravinski)), 42,45-46,48
Casa desolata (Dickens), 20 *Cavaliere della rosa, Il* (Strauss), 14,
 38,41,46,49-51
 Chateaubriand, Francois-Auguste-Re-né, visconte di, 87
 Chéreau, Patrice, 58 Chopin, Frédéric, 115,121,126
 Cicerone, 124
 «città, La» (Kavafis), 136-137
 Cliburn, Van, 121 *Clothing of Clio, The* (Bann), 47
 Cohn, Dorrit, 142 commedie «a tesi», 60,70-71
 Conrad, Joseph, 16 contrappunto, 34, 48, 69, 114, 117, 122-124,126 Corigliano, John, 42-43 *Così fan tutte* (Mozart), 43,57-76
 Crabbe, George, 46,48 cristianesimo, 74-76,79, 84,140,146, 149
 Croce, Benedetto, 102 cultura di massa, 34,96,112
 Da Ponte, Lorenzo, 43,58, 60, 63-65, 68,76
 Darwin, Charles, 21,47 *Death in Venice* (Britten), 17,141,143-144,148-149
 Debord, Guy, 108 Deleuze, Gilles, 80 *Dell'Iliade* (Bespaloff), 131

Del Mar, Norman, 53 Derrida, Jacques, 81
 De Sica, Vittorio, 96 *Dialettica negativa* (Adorno), 31-32
Diario del ladro (Genet), 78-79
 Dickens, Charles, 20 «Dio abbandona Antonio, II» (Kavafis),
 139
 Dioniso, 132,134-135,149-150 *Doctor Faustus* (Mann),
 23,25,54,142
Don Giovanni (Mozart), 43,45,58-60, 63,65, 67-71,74 *Donna
 senz'ombra*, *La* (Strauss), 38
 Dort, Bernard, 100 *dramma*, 14,16,31,66,80,84,90, 96,
 108,110,132-136
 Dreyfus, Laurence, 124-125 *Duetto-concertino* (Strauss),
 42,54
 ebrei, 13,41
Edipo a Colono (Sofocle), 13,22
Elektra (Strauss), 37
 Eliot, George, 21
 Eliot, Thomas Stearns, 46,130
Eroica, sinfonia n. 3 (Beethoven), 24,130
 Eschilo, 132-134
 estetica:
 alienazione ed, 23, 27, 44, 48, 93-95,115-116, 135
 creatività ed, 124-125
 influsso culturale dell', 21, 31, 98, 101, 111-112, 121
 minimalista, 28-29, 55, 87-88, 94, 137-138
 modernista, 23,27,30-32, 42, 130 politica ed, 13-16, 32,
 42-44, 65-
 66,68,77-91,97,99,101,103-105, 111, 122,134
 realista, 42,47,49,96,99,109,129 virtuosismo ed, 113-128
Erwartung (Schönberg), 38 Euripide, 13,17,132-136
 evasione dalla realtà, 54
Falstaff (Verdi), 22 Fanon, Frantz, 88 *Fantasia* (film), 94
Fantasma di Versailles, Il (Corigliano), 42-43
Fidelio (Beethoven), 27, 61-64 *Filosofia della musica moderna*
 (Adorno), 27,36 *Fine del processo di pace: Palestina/Israele dopo
 Oslo* (Said) film, 15 *Flauto magico, Il* (Mozart), 60-61,63,70
 Fontanile, Lynn, 57
 Forster, Edward Morgan, 137,140
 Foucault, Michel, 72,73 frammentazione,
 24,27-29,31,97,150

Freud, Sigmund, 38,63 Friedrich, Otto, 118
 Frye, Northrop, 115 fuga, 12,54,59, 69, 93,117,119,125
 Fulcher, Jane, 44
 Garibaldi, Giuseppe, 97, 102 *Gattopardo, Il* (Tomas di Lampedusa), 37,95-97, 99,102,104,106 *Gattopardo, Il* (film), 17,37,95-96,99-100, 107-108,110-111
 Gay, John, 44,48
 Genet, Jean, 13,17,37,77-91,112
 Gilmour, David, 95, 98,103 *Giuda l'oscuro* (Hardy), 130-131
 Giuliano l'Apostata, 136 *Glas* (Derrida), 81
Glenn Gould: The Performer in the Work (Bazzana), 118
 Gluck, Christoph Willibald, 44,46 Goethe, Johann Wolfgang von, 25
 Gould, Glenn, 13, 16-17, 37-41, 49, 112-128 Gourgouris, Stathis, 10,14 Goya, Francisco, 131
 Gramsci, Antonio, 98,101-106,108 Guattari, Félix, 80
 Halévy, Fromental, 44 Hardy, Thomas, 130 «Hawk» (Williams), 114
 Haydn, Franz Josef, 52,116 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 27-29,35,94 Heidegger, Martin, 81
 Hindemith, Paul, 38,40 Hitler, Adolf, 40 Hoffman, William, 42-43
 Hollywood, 94-95,97,107,111-112
 Hopkins, Gerard Manley, 12 Horkheimer, Max, 34
 Horowitz, Vladimir, 117-118 Howard, Richard, 87 Hume, David, 20
 Ibn Khaldun, 19 Ibsen, Henrik, 22, 88 *Ifigenia in Aulide* (Euripide), 132-135 «Im Abendrot» (Strauss), 53 intellettuali, 13, 16, 33-34, 81, 83, 94, 102, 108,113-128
 «Invecchiamento della musica moderna» (Adorno), 30
 invenzione, 31,120,124-126 ironia, 11,36,94, 107,142, 148
 Israele, 79, 81, 89 «Itaca» (Kavafis), 138-139 Iturbi, José, 94
 Jacob, François, 20 James, Henry, 15,41,145
 Jameson, Fredric, 28
 Joyce, James, 130
 Kael, Pauline, 109 Kant, Immanuel, 20,93 Karajan, Herbert von, 113,117

Kavafis, Konstantinof, 13,17,131,136-140
 Kierkegaard, Soren, 30,35,60, 63 *Klangfiguren* (Adorno),
 119
 Krauss, Clemens, 49
 Lancaster, Burt, 96,100,108-111 «Late style» (Said), 17
 Lawrence, Thomas Edward, 86 letteratura, 9,20,32,47,79,
 95,113 Levant, Oscar, 94 libertini, 71-74,76 libretti,
 46,65,74,143,148
 Lindenberger, Herbert, 47 Liszt, Franz, 114-116,121
Lohengrin (Wagner), 66
 Lukács, György, 31-32 *Lulu* (Berg), 53 Lunt, Alfred, 57
 «Maestria del maestro, La» (Adorno), 119
 Mann, Thomas, 12,23,25,34,54,99, 141-150
 Marivaux, Pierre, 60 marxismo, 28
 Matisse, Henri, 13,22 McDonald, Marianne, 133 memoria,
 20, 36, 47, 61, 71, 91, 99-
 100,145 metafisica, 86,88
Metamorphosen (Strauss), 37,42,54 Meyerbeer, Giacomo, 44
Middlemarch (Eliot), 21
 Mikhail, Hanna (John), 78 *Millepiani* (Deleuze e Guattari),
 80 *Minima moralia* (Adorno), 28, 33, 88 «Miris, Alessandria
 340 d.C.» (Kavafis), 140
Missa Solemnis (Beethoven), 23, 25, 36,93-94
 Mitchell, Donald, 45,75,141,148 mitologia, 44
 Mnouchkine, Ariane, 134-135 modernismo, 32,42,130
 Molière, 21,41
Moments musicaux (Adorno), 22-23 *Morte a Venezia, La*
 (Mann), 141-142, 144,147-148 Mozart, Constanze, 68 Mozart,
 Leopold, 74 Mozart, Wolfgang Amadeus, 13, 17,
 40,43-44,52,57-76,113-116,123, 126,129 musica:
 atonale, 30-31, 36,38,52, 121 contemporanea,
 43,46,113,118 contesto sociale della, 44 del Settecento,
 37-55,58, 60,94 educazione musicale, 113-114 esecutori
 virtuosi nella, 54, 93, 113,115
 esecuzione della, 13,113,117-118, 121,123,126,128
 «fantasmagorica», 39 implicazioni morali della,16, 38,
 59,61,64, 68,70,74,142-143 lato economico della, 13,113,118-
 119.121.123
 meta-, 50
 moderna, 27, 30-32, 42-43, 116- 118.122.123

natura intima della, 13 perfezione tecnica nella, 54
 razionalità nella, 68,70 reazionaria, 52
 stile tardo nella, 9, 12-14, 18,
 22-28,37-55,93-94,112,129,141-150 *vedi anche singoli*
compositori Musical Elaborations (Said), 13, 15, 151
 Mussolini, Benito, 101
 narrativa, 28, 31,47, 95, 97,114, 143, 147,149
Nation's Image, The (Fulcher), 152 nazismo, 40-41,52 *Nel*
segno dell'esilio (Said), 15 neoclassicismo, 42
 Nietzsche, Friedrich, 39,131-132,134, 154
 Nona sinfonia (Beethoven), 23,25,115 *Note per la letteratura*
 (Adorno), 31,153 *Notre-Dame-des-Fleurs* (Genet), 78
 Nowell-Smith, Geoffrey, 100,110,153-154
Nozze di Figaro, Le (Mozart), 43,58,153
Odissea (Omero), 138 Olivier, Laurence, 50-51, 111
 Olocausto, 52 Omero, 124
 opera, 13,17,21-22,24-27,31-32,36, 38,41-42,44-45,
 47-55,57-58, 60-76,79,81,84-85, 88-91,93-94,96-97, 101,
 117-118, 122-123, 125, 129,134-135,137-138,141-154 *Opera*
da tre soldi, L' (Weill), 42,45-46, 48,152
Opera del mendicante, L' (Gay), 44 *Orestea* (Eschilo),
 133-134 orientalismo, 82-83,152 Ostwald, Peter, 118 *Otello*
 (Verdi), 22
Pace possibile, La (Said), 9,15
 Paganini, Niccolò, 114-115 palestinesi, 18,78-79,
 81-82,85,89
 Parakilas, James, 116 *Paralleli e paradossi* (Said), 15
Paraventi, I (Genet), 80-90,153 *Parsifal* (Wagner), 37,47,59
 Payzant, Geoffrey, 118 *Peer Gynt* (Ibsen), 88
 «Per Marcel Proust» (Adorno), 33 *Peter Grimes* (Britten), 42,
 44-46,48 *Piaceri e i giorni, I* (Proust), 100 *Piano Roles*
 (Parakilas), 116 *Pietre di Venezia, Le* (Ruskin), 146,155 Piper,
 Myfanwy, 143,155
 Plutarco, 136,139 polifonia, 25
 Pontecorvo, Gillo, 88, 96-97 *Power, Politics, and Culture*
 (Said), 15
 Proust, Marcel, 12,34,96,98-101,112, 145,147,151
Prismi (Adorno), 154
Quando noi morti ci destiamo (Ibsen), 22
Questione meridionale, La (Gramsci), 101-104

Quinta sinfonia (Beethoven), 26 Quintiliano, 124
Racconto d'inverno (Shakespeare), 13,22 realismo, 47,109
 Reed, Terence James, 142 Rellstab, Ludwig, 60
 Rembrandt, 13,22,131 romanticismo, 20,35, 53, 68, 87,
 103, 120-122,129 Rosen, Charles, 41, 60,64,153
 Rossellini, Roberto, 96 Rossini, Gioacchino, 47,59
 Rousseau, Jean-Jacques, 32,74
 Rubinstein, Arthur, 114 Ruskin, John, 145-147,155
 Sade, marchese di, 72-73 *Sagra della primavera*, La
 (Stravinskij), 30
 Said, Mariam C., 10,79,81
 Salan, Raoul, 84 *Salome* (Strauss), 37
 Sartre, Jean-Paul, 80-81 «Satrapía, La» (Kavafis), 137
 Schaub, Catherine, 135
 Schifano, Laurence, 96, 99,153 Schiller, Friedrich von, 93
 Schònberg, Arnold, 27, 30-32, 36-38, 40,52,126 *Scienza
 nuova* (Vico), 124 seconda scuola viennese, 38
 Sellare, Peter, 43,58 *Semiramide* (Rossini), 47 *Sempre nel
 posto sbagliato* (Said), 15 Seyfried, Ignaz von, 60 Shakespeare,
 William, 13,21-22, 136, 152
 sintesi, 25-28,31,39,104,150 *Soccombente, Il* (Bernhard),
 114 Sofocle, 13,22, 132-134 *Soldati, 1* (Zimmerman), 53
 Solomon, Maynard, 17,74,115 «Spàtstil Beethovens» (Adorno),
 22
 Steinberg, Michael, 40,152 Stendhal, 95
 Steptoe, Andrew, 67- 69,153 *Storia e coscienza di classe*
 (Lukàcs), 31
 Stornare, Peter, 135 Strauss, Richard, 12,14,16,36-55,94,
 106,112,116-117,121,152 Stravinskij, Igor, 30, 35-36, 38,
 42-43, 45-48,52 Strode, Rosamund, 141,154 Subotnik, Rose,
 25,152 *Symphonie für Bläser* (Strauss), 41
 Tanner, Tony, 145-148,150, 155 tardività, stile tardo:
 abbellimenti, 24,54-55
 artificiosità, 52-53,95-97,107-108, 119-121,136
 come forma di esilio, 13, 23, 30, 33-34, 89,136-141 come
 intransigenza, 14-15, 22-27, 30, 39-41,52-55, 68-69, 85-88,
 91-93,131-134,149-150 contesto sociale, 19-20, 31-35, 39-
 41,67,77-92,96-99,101-104,109-110, 129-130
 corso universitario di Said su, 10-11,15
 creatività, 9, 12-14, 18, 22-36,

52-55,68,119-120,123-129,141-143, 146, 149-150
 decadenza e degenerazione, 95- 100, 103-104, 110, 132-133, 141-150
 definizioni, 9,26-27 eccentricità, 24-25, 26-27, 38-40, 116,126-127,149-150 frammentazione (carattere episodico), 12,24-29,108,150 identità instabili e, 64-66, 69, 71, 73,76,83-87,92,142-144,149-150 influenza culturale, 22-23, 27-28, 30-35, 38-43, 83-84, 86, 94-95, 97, 99-100,111-112,145-146 malattia, 15-17,21,29,67 maturità, 19-21, 28, 38, 69, 92, 131-134,148
 mortalità (consapevolezza della morte), 10-13, 16-18, 23-24, 29, 36, 53-54, 74-76, 89-91, 108-109, 100-101, 104, 109, 112, 131-132, 140-142,143-144,150
 natura regressiva (primitivismo), 25,36,52-53, 93-94, 97,130-132
 negazione, 26-28, 29-30, 39-41, 104, 109,120,127
 nella musica *vedi* musica, stile tardo
 passato come fattore, 12, 19-22, 38,45,98-101,108,141
 perfezione tecnica, 25-26, 39-40, 45-47,53-55,66, 69-70,76-77, 93-94,97,106-107,112,117-128,132
 periodo intermedio e, 20, 25-27, 29-30
 primi periodi e, 20-21,24,30-31 soggettività e, 24-28,93-94,122,150 stile e, 9-11, 14-15, 23-24, 30-31, 37-56
 tempestività, 11-12,19-36 *Tempesta, La* (Shakespeare), 13,22 *Teoria estetica* (Adorno), 31 terrorismo, 87 Tiziano, 131
 Togliatti, Paimiro, 96 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 13, 36-37,95-112,131
 Toscanini, Arturo, 118-119 *Tristano e Isotta* (Wagner), 38,59, 66
 Tyson, Alan, 65
Umanesimo e critica democratica (Said), 9,15,151
 Varèse, Edgar, 42
Variazioni Goldberg (Bach), 114, 117, 121,127 *Venice Desired* (Tanner), 145,155
 Verdi, Giuseppe, 22,44,59,119 Verga, Giovanni, 99 Vico, Giambattista, 19,124 *Vier letzte Lieder* (Strauss), 37,53,55
 Virgilio, 74
 virtuosi, 54, 76, 114, 117-118, 121, 124,126-128
 Visconti, Luchino, 17, 36-37, 95-103, 107-112,153 «Vita privata, La» (James), 15

Wagner, Richard, 13,22,35,37-38,44,
46-48, 59, 66, 112, 114, 116, 126,
129,141,145 Wajda, Andrzej, 134 Webern, Anton von,
30,52,116
Wegeler, Franz, 60
Weill, Kurt, 40,42-43,45-46,48
Williams, Joy, 114
Williams, Raymond, 89
Wood, Michael, 10,18
Yacine, Kateb, 88
Yeats, William Butler, 132,154
Zimmerman, Bernd Alois, 53